

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل

في النقد الأدبي الحديث

منطلقات وتطبيقات

الدكتور
فائق مصطفى

الدكتور
عبد الرضا علي

في النقد الأدبي الحديث

منطلقات وتطبيقات

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل

في النقد الأدبي الحديث

منطلقات وتطبيقات

الدكتور
فائق مصطفى
الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربية
كلية التربية / جامعة الموصل

الدكتور
عبد الرضا علي
الأستاذ المساعد في قسم اللغة العربية
كلية التربية / جامعة الموصل

ط ١ ١٩٨٩

نشر وطبع وتوزيع ،
مديرية دار الكتب للطباعة والنشر
شارع ابن الاثير ـ الموصل .
الجمهورية العراقية
هاتف ٧٦٣٢٣١
٧٦٣٢٣٥
تلكس ٨٠٩٢

محتويات الكتاب

مقدمة	٧ ـ ٨
الفصل الاول الفن والجمال والادب	٩ ـ ٢٨
الفصل الثاني : الاسلوب	٢٩ ـ ٤٦
معناه ـ عناصره : الشكل والمضمون : الافكار ـ العواطف الاخيلة ـ الايقاع .	
الفصل الثالث : المذاهب الادبية	٤٧ ـ ٩٠
العلاقة بين الادب والمجتمع ـ الكلاسية ـ الرومانسية ـ الواقعية ـ الرمزية ـ السريالية ـ المذاهب الادبية في الادب العربي .	
الفصل الرابع : نظرية النقد	٩١ ـ ١٠٢
معنى النقد ـ شروط الناقد ـ اهمية الناقد ـ صلات النقد	
الفصل الخامس : نظرية الانواع الادبية	١٠٣ ـ ١٢٨
انواع الشعر : الشعر والنثر ـ الشعر الغنائي ـ الشعر الملحمي ـ الشعر التمثيلي ـ الشعر التعليمي .	
الفصل السادس : انواع النثر	١٢٩ ـ ١٦٦
القصة ـ المسرحية ـ المقالة	
الفصل السابع : المناهج النقدية	١٦٧ ـ ١٨٦
المنهج التاريخي ـ المنهج التأثري ـ المنهج النفسي ـ المنهج الاجتماعي ـ المنهج البنيوي	
الفصل الثامن : وقفات في التحليل القصصي	١٨٧ ـ ٢٠٣
وقفة تحليلية لقصة (شمس وفنارات وليل وارجوحة) لموسى كريدي ـ وقفة تحليلية لرواية (مكابدات عبدالله العاشق) لعبد الخالق الركابي .	
الملاحق :	٢٠٤ ـ ٢٣٦

مقدمة

غدا النقد الادبي في العصر الحديث نوعا من المعرفة خاصاً ، حافلا باصول ونظريات وقواعد ومناهج باتت تتطور وتنضج يوما بعد يوم عن طريق الممارسة والتطبيق ، ونتيجة للتفاعل والتأثر والاخذ من مختلف العلوم والمعارف الانسانية ومنها علم اللغة وعلم النفس والاجتماع والتاريخ .. الخ .

وشرع النقد الادبي الحديث ، لهذا السبب وغيره ، يؤثر تأثيراً كبيراً في الادب والادباء ، ويصبح عاملا يسهم اسهاماً فعالاً في رقيّ الادب ونهضته في العالم كله .

من اجل ذلك صارت قراءة الادب وتذوقه وتحليله امرأ عسيراً ـ إنْ لم تكن محالا ـ بدون قراءة قواعد ونظريات النقد الحديث وفهمها ، سواء أكان ذلك فيما يتصل بالقارىء العادي أو القارىء المتخصص . وبديهي ان الامر اكثر اهمية وضرورة فيما يخص المدرس الذي يتولى تدريس الادب في المدارس على اختلاف انواعها ، فهو لايستطيع القيام بمهمته الا بوساطة ثقافة نقدية واسعة تكفل له فهم الادب وشرحه وتحليله .

كانت هذه الاسباب وغيرها وراء اقدامنا على تأليف هذا الكتاب في النقد الادبي الحديث ، ليكون عوناً ومرشداً للطالب الجامعي في تحقيق هذه المهمة . وقد ألّفناه على وفق المفردات المقررة لمادة (النقد الحديث) للسنة الرابعة باقسام اللغة العربية في كليات التربية في القطر . وقصدنا فيه ان نحقق غايتين ، اما الاولى فتتعلق بالجانب النظري ، أي اعطاء الطالب ثقافة نقدية نظرية تشمل اغلب جوانب نظرية الادب والنقد ، وأما الثانية فتتعلق بالجانب التطبيقي ، أي اعانة الطالب على فهم النص الادبي وتذوقه وتحليله في الشعر والرواية والمسرحية والقصة القصيرة والمقالة . ونؤكد هنا ان غاية الكتاب لايمكن ان تتحقق كما لايمكن ان يفيد منه الطالب ، اذا لم يقرأ الاثار الادبية لاسيما تلك التي يستشهد بها الكتاب ، وذلك لان حفظ القواعد وحدها لايكفي في فهم الادب وتحليله الا اذا اقترن ذلك بقراءة النصوص الادبية .

لقد توخينا الايجاز وترك التفاصيل ، عند عرضنا لمباحث الكتاب ، وهدفنا في ذلك الا يكتفي الطالب بالكتاب وحده في هذه المادة ، ويستغنى به عن مراجع النقد ، وانما نريد ان يرجع الطالب مع افادته من الكتاب ، الى المراجع المثبتة فيه وغيرها لغرض الالمام الضروري بالمباحث التي يتناولها الكتاب . وفي الوقت نفسه اثرنا ان نعرض عرضاً مبسطاً لمحتويات الكتاب ونتجنب قدر الامكان المصطلحات الغامضة . والله الموفق* .

المؤلفان
جامعة الموصل ـ نيسان ـ ١٩٨٩

* كتب الدكتور فائق مصطفى الفصل الاول والثالث والخامس والسادس والسابع ، وكتب الدكتور عبد الرضا علي الفصل الثاني والرابع والثامن .

الفصل الأول

الفن والجمال والادب

تشيع في الكتب والدراسات الادبية مصطلحات نقدية تعد من اساسيات النقد الحديث . لكن مفاهيمها تختلف ودلالاتها تتباين من كتاب الى اخر . مما يثير اللبس في الاذهان . والتداخل في المفاهيم . ولعل اهم هذه المصطلحات ثلاثة هي الفن والجمال والادب . وفيما يأتي دراسة لهذه المصطلحات الثلاثة ترمي الى القاء الضوء عليها . وتحديد معانيها ودلالاتها في ضوء النظريات النقدية الحديثة .

الفن :

ليس الحديث عن الفن وتحديد معناه أمرا يسيراً . اذ كتب فيه الفلاسفة والمفكرون والنقاد كتبا ومجلدات لاتعد ولا تحصى . واختلفت فيه اراؤهم ووجهات نظرهم . تبعا لاختلاف مواقفهم ومذاهبهم ومناهجهم الفكرية والفلسفية .

لعلّ اقدم ما قيل في الفن من اراء الرأي الذي يرى الفن محاكاة للطبيعة . كما نجد عند افلاطون الذي اطلق اسم فنون المحاكاة على الفنون الجميلة كالشعر والتصوير والموسيقى . وفسرت هذه المحاكاة بانها محاكاة حرفية . فالفن ـ حسب هذا المفهوم ـ ليس الا نقلا حرفيا عن الواقع وصورة طبق الاصل عن الوجود . بلا زيادة أو نقصان . رأى افلاطون أن الفن يحاكي العالم المحسوس . وهذا بدوره يحاكي عالم المثل الذي تتمثل فيه الحقيقة . لهذا عدَّ افلاطون الفن نشاطا ضارا لانه يبتعد عن الحقيقة مرتين . ومن اجل ذلك طرد الشعراء من جمهوريته لانه وجد شعرهم مصدراً للاباطيل والاوهام .

لكن ارسطو خالف رأي استاذه افلاطون . وان امن بقوله « ان الفن محاكاة للطبيعة » . الا انه فهم المحاكاة على نحو اخر . اذ لم يقصد ارسطو

بالطبيعة هنا طبيعة الكون الظاهرة، بل قصد بها القوة الخلاقة في الوجود . وعلى هذا لا يكون الفن محاكاة للطبيعة الظاهرة للموجودات ، وانما هو تعبير عن حقائقها الثابتة المعقولة وعللها ومبادئها التي تفسر وجودها . والفن ـ على وفق هذا التفسير ـ يسمو على الطبيعة الظاهرة لانه يتجاوز ما فيها من نقص ، فيصور ما يجب ان يكون عليه الواقع الملموس ، وليس ما هو كائن حسب[1] . أي ان الفن ليس نسخاً عن الطبيعة ، بل هو محاكاة منقحة (بكسر القاف) تقوم على تبديل الواقع وتنقيح الحياة .

ثم توالت الاراء والنظريات في طبيعة الفن ووظيفته وعلاقته بالواقع والحياة ، وهي اراء ونظريات متباينة يناقض بعضها بعضاً . لعل من اهمها النظرية التي ترى الفن ظاهرة اجتماعية ونشاطا انسانيا يعبر عن تطلعات الجماعات الانسانية ومثلها ، ويسعى الى تحقيق الخير والكمال والرقي لها . وعُرّف الفن بانه وسيلة أو اداة مهمة لتحقيق الترابط الاجتماعي ، وذلك لانه يعبر عن اهداف الجماعة ومطالبها ويحمل مشاعر واحاسيس مشتركة بين ابناء المجتمع ، كما ذهب الى ذلك الروائي الروسي المعروف تولستوي .

ونقيض هذا الرأي ماذهب اليه بعض الفلاسفة من ان الفن نوع من اللعب واللهو ، ونشاط ذاتي لايهدف الى اية غاية اخلاقية أو اجتماعية بل هو غاية في ذاته ، كما قال شيلر واسبنسر .

---

(١) أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ٣٨ .

وذهب علماء ومفكرون امثال فرويد وتلاميذه الى ان الفن تعبير عن رغبات الانسان المكبوتة وتنفيس عن العقد النفسية المكبوتة في اللاشعور وعملية اعلاء وتسام بالغريزة الجنسية .

يعني الاصل الاشتقاقي لكلمة (الفن) في اللغات الاوربية « النشاط الصناعي النافع بصفة عامة » . أي ان كلمة (الفن) اطلقت اولا على الاعمال والنشاطات التي تكون لها غايات نفعية للانسان كالتجارة والحدادة والبناء ، ثم اطلقت على النشاطات الانسانية التي تحقق للانسان غايات جمالية مثل الشعر والرسم والنحت والغناء والموسيقى والرقص . من هنا نجد معجم لالاند الفلسفي ينسب الى كلمة (الفن) معنيين : معنى عاماً يشير الى مجموع العمليات التي تستخدم عادة للوصول الى نتيجة معينة ومعنى جماليا يجعل من الفن كل انتاج للجمال يتحقق في اعمال يقوم بها موجود واع أو متصف بالشعور .(٢)

لا يهمنا هنا الا المعنى الثاني لكلمة (الفن) الذي يتمثل في النشاط الانساني الذي يعبر عن الجانب الوجداني للانسان . ويبغي تحقيق اهداف جمالية . فالذي يجمع بين الادب والموسيقى والغناء والرسم والنحت والرقص . وهي الاعمال التي تطلق عليها كلمة (الفن) . هو انها جميعاً تعبر عن الجانب الوجداني عند الانسان . فتعكس مشاعر الانسان ومواقفه تجاه الوجود والحياة .

من التعاريف الدقيقة لمصطلح (الفن) في الدراسات النقدية العربية الحديثة تعريف الدكتور محمد النويهي . وهو تعريف يكاد يتوافر فيه كل خصائص وعناصر الفن .

---

(٢) نقلا عن زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، ص ١١

يقول النويهي ((الفن هو الانتاج البشري الذي يعبر عن عاطفة منتجه نحو الوجود وموقفه منه تعبيراً منظماً مقصوداً يثير في متلقيه نظير ماأثاره الوجود في منتجه من عاطفة وموقف))(٣)

يتضمن هذا التعريف اربع خصائص رئيسة للفن ينبغي ان تتوافر فيه حتى تطلق عليه كلمة (الفن) . وهذه الخصائص هي :

اولاً : ان الفن نشاط وعمل انساني خلاق . وجهد مقصود يقوم به الانسان لتحقيق غاية معينة . معنى ذلك ان الفن ليس نقلاً حرفياً عن الواقع او الطبيعة . اذا فهمنا الفن بهذا المعنى (النقل الحرفي عن الواقع) . أصبح الفن عملاً سهلاً وميسوراً . يستطيع كل انسان ان يقوم به بكل بساطة . فهو لا يتطلب من الانسان الا ان يرى ويسمع . لينقل مايراه ويسمعه دون اي شيء آخر . فينتج الفن . لكن هذا العمل لايمكن ان يسمى فناً . لانه تقليد حرفي لاصل . والاصل يبقى اسمى واهم من التقليد . والانسان في هذه الحالة . بدلاً من ان يقبل على هذا العمل الذي يسمى خطأ بالفن . يرجع الى الطبيعة . لانها الاصل والاساس ليجد فيها الجمال والمنفعة .

الفن اذن عمل وانتاج ينتجه الانسان فيصوغه صياغة خاصة اذ يعيد تنظيم مادته وتشكيل عناصره حتى تتخذ هيئة لاتتخذها في وجودها الطبيعي . فالفن ليس هو الطبيعة او الواقع . بل تعديل وتنظيم لعناصر الطبيعة ومكوناتها . واضافة اليها تتمثل في تدخل عقل الفنان وخياله وعواطفه فيما ينتج من فن . لهذا يقال ان الفن هو الطبيعة مضافاً اليها الانسان . من اجل ذلك نجد الفن اسمى واجمل من الطبيعة او الواقع . مثال على ذلك اننا قد نمرّ في الواقع بمنظر او بانسان لا يستثير فينا اي اهتمام . لكن الحال تختلف عندما نرى المنظر او الانسان في الفن . في لوحة رسم مثلاً . او في قصيدة من الشعر . انذاك نقف طويلاً امام المنظر او الانسان . نمعن النظر ونستجلي الجمال فيهما ونستكشف مافيهما من دلالات ومعانٍ .

اذن ليس الفن هو الواقع او الحياة حسب . وانما هو تغيير في الواقع بالحذف والتعديل والاضافة . فهو ابداع ونشاط خلّاق . وبمقتضى هذا المفهوم مثلاً ليست القصة الفنية تلك التي تقوم على تسجيل حادثة حقيقية كما هي . بل هي القصة

---

(٣) محاضرات في عنصر الصدق في الادب . ص ٢٢

التي يؤدي فيها الخيال دوراً كبيراً . فيغيّر القاص في الحادثة التي ينقلها ويضيف اليها. كما ان القصيدة الفنية ليست تلك التي تقوم على وصف واقعي لمنظر او لواقعة .بل هي القصيدة التي تقوم على رؤية الشاعر الذاتية لهذا المنظر او الواقعة .

ثانياً : ان جوهر الفن او اساسه يقوم على التعبير عن عاطفه الانسان وموقفه الوجداني تجاه الوجود . وذلك لان اهم مايدفع الانسان الى انتاج الفن هو انفعاله امام ظواهر الوجود وخوضه تجارب تثير فيه ضروباً شتى من الاحاسيس والعواطف . ولا يحس الانسان في مثل هذه المواقف بالراحة والرضا . الا اذا عبر عن هذه الانفعالات والاحاسيس واوصلها الى غيره من البشر سواء أكان الانسان فناناً أم غير فنان . لكن الانسان العادي غير الفنان يعبر عن عواطفه بطريقة غريزية لاتضمن لها البقاء . على حين يعبر الفنان عن هذه العواطف باسلوب فني واع يضمن لها البقاء والخلود . كما سنرى في الخصيصة الثالثة . على ان هذا لا يعني ان الفن ليس الا عواطف واحاسيس حسب . فلا افكار فيه ولا حقائق . وانما المقصود بذلــك ان الفن احســاس وعــاطفة اولاً ثــم قــد تــأتي فيه الافكــار او لاتــأتي . لكن الفن العظيم والصادق يحمل دائماً افكاراً ونظرات عميقة عن الحياة والوجود . ممّا يجعل الانسان اكثر فهماً ومعرفة للعالم والوجود . ولعل هذه الحقيقة تضع بين ايدينا اساساً نفرق به بين الفن والعلم . فبينما يعبر الفن عن عاطفة الانسان تجاه الوجود . وتكون العاطفة فيه الجوهر او الاساس . نجد العلم يسجل الحقائق عن الوجود . وهذه الحقائق تكون جوهره او اساسه . ويتخذ الانسان على نحو عام من الطبيعة موقفين :

في الموقف الاول لايسعى الانسان الى ان يدرس ويحلل ظواهر الطبيعة ومكوناتها . بل يكون همه ان يسجل ماتثيره فيه ظواهر الطبيعة من احاسيس وعواطف « فيهتم بان يعبر عن هذه العواطف ويتأمل كنه تأثره بالطبيعة وتفاعله معها . يسر ويرتاح اذ يرى السهول المنبسطة والخضرة الزاهية . ويغتم وينقبض حين يشهد الحزون الوعرة والغلاة المجدبة . ويشعر بالروع والاكبار اذ يرى الجبال الشامخة والبحر الهادر . وتخيفه الوحوش الضارية ويطمئن الى الطيور الوديعة . ويذعر من ظلام الليل ويفزع من القوى الطبيعية الجبارة من عاصفة وسيل ورعد وبرق . كذلك يتأمل مجتمعه الانساني وما يزخر به من اشخاص واحداث فيشعر نحوهم ونحوها بالعواطف المتباينة المتراوحة . فيحاول ان ينفس عن انفعاله هذا

المشتمل على الخوف او الاطمئنان ، السرور او الاغتمام ، الاجلال او الاحتقار او الحب او الكراهية . »(٤) . ومن هذا الموقف ينتج الفن .

أما في الموقف الثاني فالانسان ينظر الى الطبيعة نظرة موضوعية يتجرد خلالها من انفعالاته واحاسيسه ويسعى الى ان يدرس عناصر الطبيعة وحقائقها ليعرف اسرارها وخصائصها حتى يسيطر عليها ويخضعها لارادته . ومن هذا الموقف ينتج العلم .

وليس معنى ذلك ان الموقفين الفني والعلمي منفصلان الواحد عن الاخر . لاتربط بينهما آية علاقة . وانما تربط بينهما علاقة تأثر وتأثير متبادلين . فقد يتأثر العلم بالفن فيأخذ منه بعض الحقائق مثال على ذلك استفادة علم النفس من رواية دستويفسكي المعروفة (الجريمة والعقاب) التي تصور شاباً يرتكب جريمة قتل . لكن امره لايكتشف فيظل بعيداً عن قصاص القانون . على ان ضميره يبدأ تدريجياً بادانته . وتبدأ الوساوس والشكوك بالسيطرة عليه . حتى تغدو حياته جحيما لاتطاق ومن ثمّ لايجد مفراً الا بتسليم نفسه والاعتراف بجريمته لينال العقاب الذي يستحقه لقد تأثر بالرواية المعنيون بعلم النفس الجنائي اذ وجدوا فيها تصويراً دقيقاً لسلوكية الانسان الجاني حين يرتكب جريمة دون ان يفتضح امره . حتى قال عنها الفيلسوف الالماني نيتشه « قرأت كتب علم النفس كلها فلم افهم منها حرفاً . لكنني حين قرأت (الجريمة والعقاب) فهمت علم النفس كله » .

أما تأثر الفن بالعلم . فامره جليّ . لاسيما في العصر الحديث الذي شهد تقدم العلوم وتداخلها وتأثر بعضها ببعض . من هنا صار الادباء والفنانون يتأثرون بالعلوم ويصدرون عنها في اعمالهم . كما هو شأن كتاب الرواية والمسرحية الذين يستخدمون حقائق علوم النفس والحياة والطب والاجتماع والاقتصاد في رواياتهم ومسرحياتهم .

ثالثاً : لايُعدّ كل تعبير عن العاطفة والشعور فناً . اذ هناك ضروب من التعبير عن عواطف الانسان يطلق عليها التعبير الغريزي التلقائي الذي يشاهد عند الانسان العادي . فهذا الانسان كثيراً مايعبر عن فرحه او حزنه باصوات وحركات معينة قد تنقل انفعالاته الى الاخرين . لكن هذا النقل لايكون الا آنياً سرعان مايزول . فلا

---

(٤) المرجع نفسه ، ص ٥ .

يضمن لهذه الانفعالات الاستمرارية والبقاء. أما التعبير العاطفي الذي يعدّ من الفن، فهو التعبير الذي يصاغ في قالب فني يضمن له البقاء والديمومة. ان التعبير العاطفي في الفن تتوافر فيه القصدية والتنظيم اللذان يحققان له البقاء والخلود.

رابعاً: التعبير في الفن، في الوقت نفسه، لايكتمل فنياً، الا اذا اصبح قادراً على ايصال عواطف الفنان ومواقفه الى الاخرين حتى يشاركوه فيما يحس وفيما يرى وفيما يتخذ من مواقف. فالعمل الفني الناجح هو مايكون اداؤه متقناً حتى ينجح في نقل مايريده الفنان الى غيره من احاسيس ورؤى.

ولعل هذا المعنى هو مايقصد اليه بعض النقاد الذين يذهبون الى ان الفن صنعة ومهارة، ويرون الفنان صانعاً. فالفن ليس عواطف واحاسيس حسب، بل هو، فضلاً عن ذلك، صنعة محورها اصول وقواعد وخبرة تجعل الفنان قادراً على ايصال وجدانه وتجاربه الى الاخرين والتأثير فيهم واثارة احاسيسهم.

ليس الفنان الا انساناً يتميز بميزتين الاولى هي رهافة الاحساس، والثانية القدرة على نقل الاحاسيس الى الاخرين. فالفنان انسان خصه الله تعالى باحساس مرهف وانفعال قوي ووجدان عميق. ولعل هذا مايجعله ينفعل امام مواقف ومناظر يمرّ بها الانسان العادي مرور الكرام.

إن البشر ـ كما يرى علماء النفس ـ قسمان، قسم يتصف ببلادة وجمود في الاحساس والشعور. فهؤلاء لاينفعلون ولا يهتزون قيد شعرة حتى لو كانوا أمام مواقف ذات دلالات خطيرة وعميقة. لهذا لايمكن ان يظهر بين هؤلاء فنانون او حتى متذوقو الفن. وقسم يتصف برهافة الاحساس وقوة الانفعال تجعلهم سريعي الانفعال في مواقف شتى، ومن هؤلاء وحدهم ينشأ الفنانون.

يروى عن الكاتب الروسي المعروف انطون تشيخوف، انه حين كان على ظهر باخرة تنقله الى جهة ما، يصادف ان يخطيء احد عمال الباخرة في عمله، ممّا يدفع قائد الباخرة الى ان يصفعه في وجهه أمام تشيخوف. وعلى أثر تلقي العامل هذه الاهانة، يرفع رأسه فيرى امامه وجهاً (وجه تشيخوف) ارتسم عليه اعمق الالام. فيقول العامل مخاطباً القائد: انت لم تضربني، وانما ضربت هذا الرجل (مشيراً الى تشيخوف). فتشيخوف، لانه فنان واديب، انفعل انفعالاً قوياً أمام هذا الموقف غير الانساني، وتألم ألماً عميقاً لهذا العامل الذي أهين امامه. وربما تألم اكثر من تألم العامل نفسه.

وشأن تشيخوف شان الشاعر العربي عمر النص حين رأى يوماً ورقة وحيدة ذابلة على الارض . لا يبالي بها أحد . وتدوس عليها الاقدام . فوقف أمامها منفعلاً . حزيناً من اجلها . معزياً اياها في محنتها هذه :

بالله من حطك فوق التراب ... واستلب النضرة من وجنتك ؟
ياورقتي قد جفّ هذا الشباب ... ورقد الموت على صفحتك
والعمر وهم والامانى سرابْ ... فكيف تبكين على خضرتك

أما الميزة الثانية التي يتميز بها الفنان فتتمثل في قدرة الفنان على نقل انفعاله وعاطفته في نوع من الاداء يثير في الاخرين نظيرها . فلا تكفي الميزة الاولى ليصبح الانسان فناناً لان العاطفة وحدها مهما تكن شدتها وقوتها لاتجعل من نتاج الانسان فناً . مالم تصل هذه العاطفة الى الاخرين ليشعروا بها مثلما شعر بها صاحبها . وهذا لايتم الا عن طريق اداء متقن يصوغه الفنان على وفق خبرته وثقافته . من هنا تغدو ـ حتى يتقن عمله ـ به حاجة ماسة ومتواصلة الى القراءة والثقافة ومعرفة الاصول والقواعد التي عرفتها الفنون الانسانية عبر تاريخها الطويل . فالشاعر مثلاً لايقدر ان ينظم شعراً حياً تقبله النفوس وتستسيغه الاذان . الا اذا كان متمكناً من اللغة . مدركاً اسرارها وخصائصها . وعارفا العروض والايقاع وما يتعلق بالقافية . ومثله الرسام الذي لايستطيع ان يرسم لوحات جميلة الا اذا كان خبيراً بالالوان . عارفاً اسرارها ودقائقها .

لعلّ النتيجة التي يسفر عنها اجتماع هاتين الميزتين عند الفنان هي انتاج فني يكون قادراً « على ان يزيدنا فهماً بالتجارب الانسانية . حتى التي حدثت لنا نحن في حقبة ماضية . فتأثرنا بها تأثراً كنا نظنه عميقاً . أما الان ونحن نتأمل في تناول الفنان لها ووصفه اياها . فندرك اننا لم نفهم تجاربنا تلك فهماً كاملاً . ولم نحط بجوانب كثيرة منها . ولم نتغلغل بواطنها حتى نلمس جذورها . بل ربما يخيل الينا أننا نشهدها الان المرة الاولى مع انها مرّت بنا من قبل مرة او مرات . حتى اننا لنقف مبهورين . وذلك بما اكسبنا الفن من قدرة على ان نزداد فقها لها واحاطة بها وتعمقاً لكنهها وادراكاً لاهميتها الكاملة »(*) .

(*) المرجع نفسه . ص ١٩ ـ ٢٠ .

الصدق في الفن :

ان النقد الحديث يرفض نظرية (التقليد) او (المحاكاة) في الفن . لان المهم في الفن هو تلك الرغبة العارمة عند الفنان في خلق عالم متسق من الصور الحيوية . لامجرد الاقتصار على تسجيل المظاهر الحية او التعبير عن الحقائق الموضوعية . حتى قال بيكاسو « إننا لنعرف جميعاً ان الفن ليس هو الحقيقة . وانما هو كذبة تجعلنا ندرك الحقيقة او على الاقل تلك الحقيقة التي كتب لنا ان نفهمها »(٦) . ان وظيفة الفنان ليست تسجيل الواقع الموضوعي ، بل تصوير انفعاله واحساسه تجاه هذا الواقع .

من اجل ذلك لايتمثل صدق الفن في مطابقته للواقع ومحاكاته محاكاة حرفية لان مثل هذا الصدق يكون مطلوباً في العلم وذلك لان العلم تسجيل دقيق وموضوعي لظواهر الوجود وحقائقه .

ان الصدق في الفن يعني صدق الفنان واخلاصه في التعبير عن مشاعره وعواطفه وارائه . انه يعني ان يصدق الفنان في التعبير عن عاطفته التي أحسها فعلاً واعلان عقيدته التي اعتقدها . كما يعني ان يخلص الاديب لعاطفته وتجربته الانفعالية يصورهما كما ألمّا به فعلاً . والصدق ليس هو النقل الحرفي للواقع المادي . بل هو التعبير عن حقيقة الانفعال الذي ينفعل به الانسان امام هذا الواقع في تجربته الحيوية لان الفن هو الحقيقة الانسانية مصورة خلال نفسية الفنان .

ولعلّ الصدق بهذا المعنى يكون من اهم مانتطلبه في الفن ليكون فناً جاداً ومقبولاً . لكنه ليس الشرط الوحيد في ذلك . لان هناك شروطاً اخرى لاتقل اهمية عن هذا الشرط . اهمها ان يكون الفن مفيداً للانسانية عاملاً على رقيّ الحياة وكمالها . داعياً الى الفضائل والمثل السامية .

الفنون العملية والفنون الجميلة :

عرفت الحياة الانسانية منذ عهد مبكر نوعين من الفنون . النوع الاول الفنون العملية والثاني الفنون الجميلة .

---

(٦) زكريا ابراهيم . مشكلة الفن . ص ٦٣

أما الفنون العملية فهي الفنون التي ينتجها الانسان لتكون وسائل لتحقيق غايات عملية او نفعية للانسان مثل فن النجارة وفن الحدادة وفن الحياكة .. الخ . فالانسان في هذه الفنون يأتي الى مواد الطبيعة يشكلها ويعيد اخراجها ويصوغها صياغة جميلة مستعملاً مهارته الخاصة وذوقه الشخصي . ولكن هدفه الاساس يظل فيها هدفاً نفعياً يتمثل في قضاء حاجة من حاجاته المختلفة مثل الكرسي الذي يصنعه النجار . فهو عندما لايكتفي في صنعه بجعله مجرد اداة نجلس عليها جلوساً مريحاً ، بل يهتم بجعله جميل الهيئة ، في الوقت نفسه . يكون عمله هذا داخلاً ضمن الفنون العملية . ومثل ذلك الابواب والشبابيك والملابس والاطعمة عندما يسعى الانسان في صنعها الى تحقيق غايتي المنفعة والجمال .

وأما الفنون الجميلة فهي الفنون التي ينتجها الانسان لالتكون وسيلة لتحقيق غاية ، وانما لتكون غاية في نفسها . إن الفن الجميل لاينتجه الانسان ليحقق به غرضاً نفعياً من اغراض الحياة مثلما يفعل في الفنون العملية ، بل ينتجه ليحقق له المتعة الجمالية حسب . مثال ذلك اللوحة التي يرسمها الرسام ، فهي لاتتخذ لغرض عملي كأنْ يجلس عليها الانسان مثل الكرسي الذي يصنعه النجار ، وانما لينظر اليها الانسان ويتأمل فيها بغية الاحساس بالجمال(٧) .

تشمل الفنون الجميلة عدة فنون مثل الادب والرسم والنحت والغناء والموسيقى والرقص والعمارة .

والفنون الجميلة تختلف تبعاً للاداة التي تستخدمها ، فالادب يعبر عن عواطف الانسان ووجدانه بالكلمات ، والرسم بوساطة الالوان ، والموسيقى بوساطة الاصوات والرقص بوساطة الحركات ... الخ .

الجمال :

ذكرنا عند كلامنا على الفن ان الغاية الرئيسة التي يسعى اليها الفنان في الفنون الجميلة هي تحقيق الجمال . فما الجمال وما طبيعته ؟ وما اهم سماته وخصائصه العامة ؟

---

(٧) النويهي ، ص ٣ ـ ٤

لقد اجاب الفلاسفة والمفكرون عبر عصور مختلفة عن هذه الاسئلة في كتب ومجلدات بلغت ارقاماً يصعب تحديدها . ومن هذه الاجوبة ظهر علم يعرف في اللغات الاوربية باسم (الاستطيقا) ويترجم في لغتنا باسم (علم الجمال) .

ظهر عند الباحثين الذين تناولوا هذا الموضوع اتجاهان . أما الاول الذي عرف عند اغلب هؤلاء . فهو يرى ان الجمال يمكن دراسته وتحليله وتعريفه مثل سائر الموضوعات والمسائل التي عرفتها الحياة الانسانية . وأما الثاني الذي عرف عند نفر قليل من الباحثين فيرى ان الجمال لا يمكن دراسته او تعريفه . لان الجمال لا يعدو ان يكون احساساً متى ماحاول الانسان تحليله ضاع وتلاشى . لهذا نرى الاجدر والمفيد ان يكتفى بالتلذذ بهذا الاحساس بدلاً من استكناه كنهه وحل لغزه .

وفي الوقت نفسه سادت في دراسة الجمال نظرتان هما النظرة المثالية والنظرة الواقعية .

أما النظرة المثالية التي عرفت عند افلاطون وغيره من الفلاسفة فتذهب الى ان الجمال في حقيقته مثال يتجسد في بعض الاشياء فيجعلها تبدو جميلة . فالاشياء الجميلة المحسوسة ليست جميلة في حد ذاتها . وانما صارت جميلة لان فكرة الجمال قد تجلت فيها . اي ان الجمال المثالي هو علة كل جمال مشاهد على الارض . والجمال عند المثاليين . فوق ذلك . ازلي وخالد ومطلق . فلا يتغير بتغير الظروف والاحوال . ولا يختلف باختلاف الزمان والمكان .

ومثل هذه النظرة نظرة المتصوفة الذين يرون ان الجمال الحقيقي والجمال الاسمى هو الجمال الالهي المنبثق من الذات الالهية . وازاء هذا الجمال يتلاشى كل جمال ارضي .

وأما النظرة الواقعية فترى ان الجمال ليس سوى صفة يضفيها الانسان على الموجودات التي يحكم عليها بالجمال . اي ان الجمال قيمة لاوجود لها خارج الذات الانسانية المدركة . ومن ثم فالجمال نسبي يختلف من انسان الى آخر ومن حضارة الى اخرى .

لعل من اقدم الاراء التي قيلت في الجمال . رأي سقراط وفحواه ان الجمال هو كل مايفيد الانسان ويحقق له نفعاً او خيراً ما بهذا لم يفرق سقراط كثيراً بين الفنون الجميلة والفنون العملية . وذلك لانه اشترط على الفنون كافة ان تحقق المنفعة

للانسان. ومما يروى عن سقراط انه تباهي، في احدى محاوراته، بعينيه الجاحظتين وانفه الافطس الكبير. وعدّ ذلك من آيات الجمال، لان الجحوظ في عينيه يجعلهما أقدر على الابصار. والفطس في انفه يجعله اقدر على التقاط الروائح وحدة الشم.(٨)

ومن المفكرين الذين ربطوا بين الجمال والمنفعة بعد سقراط كثيرون امثال جيو الفرنسي وراسكن الانكليزي اللذين وحّدا بين الجميل والنافع، وذهبا الى ان الجمال هو شعور حدسي بتوافق الشيء او تكيفه مع الوظيفة التي وجد من اجلها في الحياة. فكلما كان الشيء محققاً لوظيفته في الحياة، كان اقرب من غيره الى الجمال والكمال. فاروع تزيين يمكن ان يتحلى به اي بناء، هو الذي يتلاءم على الوجه الاكمل مع وظيفة هذا البناء. اي ان جمال البناء لايكاد ينفصل عن نفعه او فائدته او تحقيقه لاسباب الراحة والرفاهية شرط ان تتلاءم وحدة البناء مع وحدة التزيين.

لكن فريقاً من الفلاسفة والمفكرين ذهبوا الى نقيض هذا الرأي في الجمال، اعني انهم فصلوا بين الجمال والمنفعة، ورأوا ان الجمال لايتحقق في الاشياء الا عندما تتحرر من النفع. من هؤلاء الفيلسوف الالماني كانت الذي عرف الجمال بأنه الشيء الذي يسر الانسان ويرضي ذوقه من غير ان يكون وراء السرور فائدة معينة او غرض ما. والجمال هو مايجلب اللذة بوجه كلي وبغير تصور.

وذهب الى الرأي نفسه في الجمال سبنسر وشيلر اللذان جعلا من النشاط الجمالي صورة عليا من صور اللعب او اللهو. وذهبا الى ان تأمل الجمال انما هو ضرب من التسلية او المتعة وسط مشاغل الحياة. فهو يمدّنا بلذة خالصة تتيح لنا الخلاص من متاعب الحياة الجدية.

وثمة مفاهيم اخرى للجمال منها ان الجميل هو مايتوافر بين اجزائه وعناصره التناسق والترابط والوحدة والانسجام. فالوجه الانساني يكون جميلاً عندما تكون اعضاؤه كلها منسجمة بينها ومتناسبة في الحجم والمساحة. فلا يتضخم عضو على حساب عضو آخر. كذلك القصيدة الشعرية تكون جميلة عندما تبدو عناصرها متناسقة ومترابطة فيما بينها، ويحتل كل منها الحيزّ نفسه من ارضية القصيدة. ويحظى كل منها بنصيب واحد من عناية الشاعر. لكن عندما يطغى عنصر فيها

(٨) أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص ٦٣.

على بقية العناصر كالفكرة التي تبرز في القصيدة على حساب غيرها ، يغيب الجمال منها ، لأن النفور يحل محل الانسجام بين عناصر القصيدة .

والى مثل هذا المعنى ذهب ارسطو في كلامه على الجمال . فقد قال « انما يتحقق الجمال في النظام والحجم » . فالكائن او الشيء المكون من اجزاء متباينة لايتم جماله مالم تترتب اجزاؤه في نظام وتتخذ ابعاداً ليست تعسفية . ذلك لان الجمال ماهو الا التنسيق والعظمة .(٩)

وللجمال مفهوم خاص يتجلى في كتابات بعض الادباء الرمزيين والرومانسيين ويتمثل في الربط بين الجمال والغموض . يرى هؤلاء الجمال في الشيء او الكائن الذي يلفه الغموض ، بدلاً من الوضوح . فالنص الادبي لايكون جميلاً الا اذا كان غامضاً ، لايفهم الا بعد كدّ الفكر واعماله طويلاً في حل الغازه . والكائن البشري . سواء اكان محبوباً ام صديقاً ، لايبدو جميلاً الا اذا كان بعيداً عنا يلفه الغموض وتحيط به الاسرار . أما اذا كان قريباً منا وواضحاً لا اسرار فيه ولا خفايا. فاننا سرعان مانزهد فيه ، اذ يكون باعثاً على الملل والسأم .

يتجلى هذا المفهوم للجمال في بعض اثار توفيق الحكيم مثل رواية (عصفور من الشرق) التي تصور شاباً شرقياً يتعلق قلبه ، وهو في باريس ، بامرأة فرنسية . لكنه لايتحمس للقائها ويؤثر البقاء بعيداً عنها . وذلك لانه يحب المرأة وهي مثال بعيد كله سحر وغموض . بيد ان اصدقاءه الفرنسيين عندما يرونه يسلك هذا السلوك تجاه امرأة يحبها ، يظهرون دهشتهم واستغرابهم ويشجعونه على الدنو منها والحديث معها ، حتى يجد لذة الحب وسعادته ، فيجيبهم بانه شرقي والشرقيون عامة يجدون الجمال والحب في كل ماهو بعيد وغامض . غير ان الاقدار تدفعه فيما بعد الى اللقاء والجلوس معها . وبعد بضعة ايام وهو يلقاها ويحادثها ، يتلاشى حبه لها . ويزهد فيها ويملها ويندم لانه دنا منها ، اذ يكتشف انها امرأة عادية تماماً فلا اعماق لها ولا ثقافة . وكل مافيها يصبح مكشوفاً وواضحاً له .

ونلقى المفهوم نفسه في مسرحية توفيق الحكيم (شهرزاد) حيث نلقى شهريار يتعلق بشهرزاد لانه يجدها امرأة غامضة ولغزاً محيّراً حتى يغدو شغله الشاغل ان يكتشف سر هذا اللغز . وشهرزاد لانها امرأة ذكية تعرف ان تعلق شهريار بها ، انما يعود الى غموضها. لهذا نجدها تتعمد ان تبدو امامه اكثر غموضاً في احاديثها

(٩) دنيس هوبسمان ، علم الجمال ، ص٢٤

وتصرفاتها حتى تضمن استمرارية حبه وتعلقه بها وعندما يخفق شهريار في اكتشاف سر شهرزاد ، يهيم على وجهه في البراري وينتهي الى مصير مؤلم .

الادب :

عرفنا عند كلامنا على الفن ان الادب فن من الفنون الجميلة ، وان مايميزه عن الفنون الاخرى هو الاداة ، اذ أن اداته او وسيلته هي اللغة .

وقبل ان نعرض لماهية الادب وطبيعته في ضوء نظريات النقد الادبي الحديث ، نستعرض معاني ودلالات كلمة (الادب) في اللغة العربية واللغات الاوربية .

لم ترد كلمة (الادب) في النصوص التي وصلت الينا [illegible] ماقبل الاسلام ، غير ان كلمة مشتقة منها هي (آدِب) وردت في بيت لطرفة بن العبد ، وتعني صانع المأدبة او الداعي اليها .

استخدمت الكلمة في عصر صدر الاسلام بمعنى التهذيب والتحلي بالاخلاق الكريمة ، كما جاءت في قول الرسول (ص) « ادبني ربي فاحسن تأديبي » . وفي قوله « ان هذا القرآن مأدبة الله في الارض فتعلموا من مأدبته » . والمأدبة هنا اسم مكان من الادب على التشبيه فالقرآن يجمع الآداب التي يدعو الله تعالى عباده اليها من خلق كريم وحكم صالحة ومواعظ نافعة من كل مايتصل بمعنى التهذيب النفسي .

أما في العصر الاموي فتشيع كلمة (الادب) وتطلق على التعليم ، اذ ظهرت في هذا العصر طائفة سميت (المؤدبين) وهم الذين كانوا يتولون تعليم اولاد الخاصة وتنشئتهم تنشئة تليق بالطبقة الحاكمة . وكان عماد تعليمهم يقوم اساساً على اشعار العرب واخبارها وانسابها وفنون الخطابة والمحاورة . وشهد العصر كتباً تنم عنواناتها على هذا المعنى مثل (الادب الصغير) و (الادب الكبير) لابن المقفع .

وأما في العصر العباسي فتتسع معاني (الادب) ودلالاتها . ففضلاً عن المعاني السابقة ، تظهر للادب معان اخرى منها اطلاق كلمة (الادب) على الاثار العقلية عدا الشرعية ، والمعنى الخاص للادب وهو الشعر والنثر .

تضمنت كلمة (الادب) عند العرب عدة معانٍ اهمها المعنى الخلقي التهذيبي ، والمعنى التعليمي القائم على رواية الشعر والنثر وما يتصل بهما من اخبار ومعارف ، والمعنى العام الذي يشمل المعارف الانسانية كافة . والمعنى الخاص الذي يشمل المنظوم والمنثور من الكلام .(١٠)

أما في اللغات الاوربية فتدل كلمة (الادب) على معنيين : المعنى العام الذي يشمل سائر المعارف والعلوم الانسانية مثل التاريخ والجغرافية والفلسفة والاقتصاد ... الخ . وفي هذا المعنى يقول امرسن « الادب سجل لخير الافكار » . اي ان الادب يشمل كل كتاب يحمل افكاراً خيره . أيا كان موضوع الكتاب . ويعرف اديب اوربي اخر الادب بأنه « كل شيٍ قيد الطبع » . وحسب هذا المفهوم يدخل في باب الادب كل مايمت الى الحضارة بصلة . والمعنى الخاص الذي يشمل اثار الشعر والنثر . تلك الاثار التي تعبر عن عواطف الانسان واحساسيه باسلوب جميل ومؤثر .

المعنى الحديث للادب :

تزحز كتب النقد الادبي بتعاريف واراء متعددة قيلت في الادب وخصائصه . واغلب هذه الاراء والتعاريف تنقصها الدقة ويغلب عليها طابع التعميم . وفيما يأتي بعض هذه التعاريف التي تتضمن الخصائص والسمات التي تميز الادب عن غيره .

يعرف محمد مندور الادب بأنه « كل مايثير فينا بفضل خصائص صياغته احساسات جمالية او انفعالات عاطفية او هما معاً » .(١١)

وواضح ان التعريف يتضمن ثلاث خصائص رئيسة للادب الاولى هي الصياغة الخاصة . ويقصد بها طريقة الاداء اللغوي لان الكلام العادي لايُعدّ ادباً . والشكل الفني كأنْ يكون قصيدة او قصة او مقالة . والثانية اثارة الادب الاحاسيس الجمالية . اي ان الادب فن من الفنون الجميلة . فاذا فقد القيم الجمالية فقد كونه

(١٠) ينظر احمد الشايب ، اصول النقد الادبي ، ص ١ ـ ١٤ . ومحمد حسن عبدالله ، مقدمة في النقد الادبي ، ص ٢١ ـ ٢٨ .

(١١) الادب وفنونه ، ص ٤ .

ادباً . والثالثة هي ان الادب يعبر عن الانفعالات العاطفية واثارة نظيرها في النفوس . فالادب ينبغي ان يتضمن حرارة العاطفة والا انقلب الى حقائق علمية ، وحتى عندما يكون العمل الادبي قائماً على الفكر ، يجب ان يتضمن الحرارة القادرة على هزّ وجدان الانسان .

ويعرف النويهي الادب بأنه ذلك الانتاج اللغوي الذي يهم الانسان من حيث كونه انساناً ، يضطرب على ظهر هذه الارض ويبلو تجارب الحياة الانسانية ، فتؤثر فيه تأثيرات شتى بكونه انساناً وليس متخصصاً في ناحية معينة من نواحي النشاط الانساني . واهم مايميز الادب عند النويهي انه انتاج انساني يهم الناس جميعاً . ولا يهم جماعة او فئة معينة دون غيرها . وذلك لانه يتناول تجارب الانسان من حيث كونه انساناً . كما يميز الادب ان القالب الذي يصاغ فيه الانتاج الادبي يُعدّ شيئاً اساسياً فيه ، لان هذا القالب قد تشكل بطريقة تثير في متناولها نظير ماثار في منتجها من عواطف . ونحن انما نقرأ الادب ليزيدنا شعوراً بانسانيتنا وفهماً لكنهها وتعمقاً في نوازعها الباطنة ووعياً بتجاربها وادراكاً لمنازع سلوكها وتقويماتها .(١٢)

والادب عند احمد الشايب هو الكلام الذي يصور العقل والشعور تصويراً صادقاً . ولا يسمى الاثر الادبي ادباً الا اذا كان قادراً على اثارة العواطف الانسانية ، متضمناً الحقيقة التي تأتي سنداً للعاطفة وعونها على القوة والبقاء . ولعلّ هذه الصفة هي التي تمنح الادب خاصية اخرى ، تلك هي خلود الادب الذي يعني ان يقرأ الانسان الآثار الادبية ويعود اليها ويكرر قراءتها في اوقات مختلفة لسد حاجة عقله وقلبه . بما فيه من غذاء صالح لايمل مهما يقبل عليه الانسان . اي ان النصوص الادبية تظل باقية خالدة لايتحول عنها القراء مهما تتقدم الايام او توضع كتب اخرى في موضوعاتها . على حين تكون الاثار العلمية معرضة للنسيان والاعراض عنها . وذلك عندما تؤخذ نظرياتها وحقائقها ثم تدون في كتب سواها . او عندما يظهر فسادها . من هنا لايمكن ان يعد من الادب ذلك الكتاب القابل لان يستبدل به غيره في نفس موضوعه ثم يستغنى عنه بذلك الجديد . فالقصيدة الرائعة والقصة الجيدة تظل مقروءة لاتبليها الايام مهما يظهر سواها في الفن او الموضوع نفسه . فلن تستغني الناس مثلاً بوصف المتنبي عن وصف البحتري ، ولا بالجاحظ عن عبدالحميد الكاتب . ولا برثاء شوقي عن رثاء حافظ . ذلك لان لكل من هؤلاء الادباء لوناً

---

(١٢) محاضرات في عنصر الصدق في الادب ، ص ٢٤ ، ٣٣ .

خاصاً في اثاره وذوقاً ممتازاً فيما ينشىء لا يشبه ماعند الاخر فلا غنى لنا باحد عن صاحبه .(١٣)

أما الدكتور محمد حسن عبدالله فيرى ان الادب انما يتميز بثلاث وسائل تشكل اهم عناصر الاسلوب الادبي .

الوسيلة الاولى هي اللغة . واللغة في الادب تختلف عن لغة العلم التي تتسم اساساً بالدقة والوضوح واستخدام الكلمات استخداماً معجمياً . كما تختلف عن لغة الحياة اليومية التي ترمي اساساً الى اهداف نفعية مباشرة . ولعلّ اهم ماتتميز به اللغة الادبية انها لاتظل حبيسة الدلالات المباشرة . وانما تُعنى بالايحاء . مخالفة الاستعمال المعجمي المحدد الذي تحرص عليه اللغة العلمية . وتتخللها الاشارات التأريخية والتداعيات . وتحرص في الوقت نفسه على الرمز الصوتي الذي يجسم مشهداً او حدثاً سواء كان ذلك في صورة الوزن الشعري او الايقاع بصفة عامة او اختيار الكلمات التي تعبر عن حالة نفسية معينة مثلاً .

أما الوسيلة الثانية فهي الخيال الذي يأتي واسطة او وسيلة لابراز عواطف الاديب وافكاره لتصل الى القاريء مشخصة وواضحة . ان اهم مايميز العمل الادبي هو نشاط المخيلة الذي يعين الاديب على اختراع وقائع ومشاهد لاتستند الى واقع محدد . او تعبر عنه بصورة مباشرة .

وأما الوسيلة الثالثة فهي الشكل الفني . فهناك القصيدة والقصة والمسرحية والمقالة . ولكل شكل مجموعة من الخصائص الفنية او الاسس الجمالية التي يجب ان تتوافر له . وهذه الاسس تهدف الى ايقاظ قدرة التأمل في القاريء وارواء الاحساس بالجمال فيه . ذلك الاحساس الفطري الكامن الذي يحتاج الى من يوقظه بقدرته على تشكيل المادة الفنية بصورة جذابة ومقنعة . فلا تقدم الفكرة مجردة او بصورة مباشرة . وانما يلوح بها او يرمز لها من خلال المشهد والحركة والصورة والتأمل وما الى ذلك من وسائل التشويق . والعمل الفني لايتفوق بموضوعه . وانما يتميز ويتفوق بجمالياته الخاصة النابعة من تركيبه الفني .

ويستخلص من كل ذلك تعريفاً للادب : انه التعبير عن تجربة انسانية بلغة تصويرية هدفها التأثير . وفي شكل فني جمالي قادر على توصيل تلك التجربة .(١٤)

---

(١٣) اصول النقد الادبي . ص ١٨ ـ ٣١ .

(١٤) مقدمة في النقد الادبي . ص٢٦ ـ ٢٨ .

مراجع الفصل الاول

١ ـ أحمد الشايب : اصول النقد الادبي . مكتبة النهضة المصرية . ط ٣ . القاهرة . ١٩٤٦ .

٢ ـ اميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال . المكتبة الثقافية . ١٩٦٨ .

٣ ـ دنيس هويسمان : علم الجمال . ترجمة اميرة حلمي مطر . سلسلة الالف كتاب . القاهرة . بدون تاريخ .

٤ ـ زكريا ابراهيم : مشكلة الفن . مكتبة مصر . القاهرة . بدون تاريخ .

٥ ـ محمد حسن عبدالله : مقدمة في النقد الادبي . دار البحوث العلمية . الكويت . ١٩٧٥ .

٦ ـ محمد مندور : الادب وفنونه . دار نهضة مصر . القاهرة . بدون تاريخ .

٧ ـ محمد النويهي : محاضرات في عنصر الصدق في الادب . معهد الدراسات العربية العالية . ١٩٥٩ .

الفصل الثاني

الاسلوب

أولاً الشكل والمضمون :

الافكار

العواطف

الأخيلة

الايقاع

الاسلوب

الاسلوب لغةً : يقال للسطر من النخيل اسلوب . وكلّ طريقٍ ممتد فهو اسلوب . والاسلوب : الطريق . والوجه والمذهب ... ويجمع على أساليب . والأسلوب الفن من القول أو العمل .

أما اصطلاحاً : فهو طريقة الكتابة . أو طريقة اختيار الالفاظ وتأليفها تعبيراً عن المعاني قصد الايضاح والتأثير .(١)

أو هو كما يرى «William Strunk» صوت كلمات المبدع على الورق . لأن الكتابة المبدعة ليست ايصالاً حسب . انما هي إيصال خلال الإلهام . انها النفس تنفذ الى الخارج . ولا يستطيع كاتب مبدع ان يبقى متخفياً .(٢)

والاسلوب عند الأكاديميين غيره عند غيرهم . لكونه عند الأكاديميين يقوم على اسس مترابطة يبنى عليها الاثر الابداعي . سواء أكانت تلك الاسس أصولاً أم فروعاً .

فهو عند الاكاديميين « شكلٌ ومضمون » وهذا ماسنلزم به أنفسنا . في حين هو عند غيرهم(٣) شكل ليس غير .

وحين يُقال في تعريف الاسلوب إنهُ « شكلٌ ومضمون » فإنّ المراد به الوحدة لا التجزأة . لذلك يمكن الاحتياط بالقول بأنّ الشكل والمضمون هما وجهان لعملة واحدة .

ويتألف كلّ من الشكل والمضمون من وحدات تفريعيّة تتّحد لتكوّن الاسلوب . غير انّ الجامعيين . والمدرسيين يُعنون بهذهِ التفريعات . ويقفون عليها مليّاً . رغبةً

---

(١) ينظر . أحمد الشايب . الاسلوب ٤٤ .
(٢) ينظر . علي جواد الطاهر . مقدمة في النقد الأدبي . ٣١١ .
(٣) عند الشكلانيين مثلاً .

في إيصالها إلى المتلقي ، أو المتعلم على نحوٍ منهجي منظَم . وعلى وفق هذا نجد **الشكل** يتكون من :

اللفظة المفردة . والجملة . والجملة المركبة . والفقرة . وصلة الفقرة بالفقره . لتكوين البناء العام . فضلاً عن الايقاع الداخلي الذي يشكل التناسق الصوتي في الابداع عامة . والايقاع الخارجي الذي ينتظمُ القصيدة في الشعر خاصة .
أمّا **المضمون** فانَهُ يتكون من :

الأفكار . والعواطف . والأخيلة . والحالات النفسيّة(١) . وسيرد الحديث عن بعضها .

فالالفاظ يجب ان تكون مأنوسة . لاغرابة فيها . بعيدةً عن كلّ مايجعلها قادرةً على ايقاع متلقيها بلبسٍ معنوي . أو مفارقةٍ نصيّة . كما انّ الجملة لابّد ان تكون سليمة التكوين . فصيحةً . واضحة القصد . تؤدي غرضها حال ارسالها للمستقبل . لتنتهي الى تكوين الفقرات على نحوٍ بنائيّ تركيبي غير مخلخلٍ . ولا ضعيف . مع احكام صنعةِ الربط بين فقرةٍ واخرى بما تعارفنا عليه من تحقيق الصلة بين الفقرات جميعاً لتكوين البناء العام للنصّ الآدبي . أمّا الايقاع الداخلي فهو التناسق الصوتي لمجموعة الحروف التي تكوّن النص . وانسجامها تكوينيّاً بحيث تبدو حروف القطعة . أو النص متآلفة ذوقيّاً . ومثل هذا التناسق ضروري في كل نصٍّ أدبي . سواء أكان شعراً . أم نثراً .

أما الايقاع الخارجي فإنّ المقصودَ به الوزن العام الذي يندرج تحتهُ النصّ الشعري . وبهذا فهو وقف على الشعر ليس غير .

أمّا الأفكارُ . والعواطف . والأخيلةُ . أو الحالات النفسيّة التي جعلها الجامعيّون مكوّنات للمضمون فلعلّ الحديث عنها نظرياً قد لايقربها للمتلقي مثلما يقربها التطبيق . لذا آثرنا انّ نستقريها من النصوص . بأنْ نشير الى تفريع واحد في كلّ نص . تاركين بقيّة التفريعات للمتلقي ليسهم معناً في الحديث عنها مجتمعةً في كلّ نصٍ ابداعي .

---

(١) ينظر في ذلك كله ، علي جواد الطاهر . « مقالات » ٢٨ .

الأفكار :

ونقصد بها فلسفة النص . أو المغزى الذي يلّوحَ به الأثر . أو المدلول العقلي الذي يريدُ النصُ إبلاغهُ . وهذا الشيء ليس جديداً في النقد الأدبي العربي . لأنّ القدامى كانوا قد وقفوا عليه حين جعلوهُ قسيماً للفظ . وأسموهُ بـ « المعنى » .

ولتقريب ما المعنا إليه نقرأ النصَّ الآتي لقطري بين الفجاءة :(١).

أقولُ لـــــــــها وقد طَارَتْ شَـــــــــعاعاً
مـــن الأبـــطالِ : ويـــحـــكِ ! لاتُراعِـــي
فإنّــــــــكِ لو سألـــــتِ بـــــقاءَ يومٍ
على الأجَــلِ الذي لـــكِ لــم تُــطاعــي
فَـــصَـــــبْراً في مـــجالِ الموتِ صَـــبْراً
فـــما نَـيْـــلُ الـــخــلودِ بـــمُــســتَــطَاعِ
ولا ثوبُ الـــبـــــقاءِ بـــثوبِ عِزٍّ
فـيُـــطوَى عــن أخـــي الـخَـــنَـــعِ الـــيراعِ

ســبـــيـــلُ الـــموتِ غايةُ كــلِّ حـــيٍّ
وداعـــــــيهِ لأهــــــــلِ الأرض داعِ
ومـــنْ لايَـــغْـــتَـــبِـــطْ يـــهرمْ ويـــسأمْ
وتُـــسْـــلِـــمْـــهُ الـــمـــنونُ الى انـــقـــطاعِ
وما لـــلـــمرء خـــيرٌ في حـــياةٍ
إذا ماعُدَّ مِنْ سَقَطِ المتاعِ (٢)

فالفكرة في هذا النص واضحة جليّة . هي بث العزيمة في النفس الخائفة .وجعلها رابطة الجأشِ أمَام الموتِ المحدق بها . عن طريق تعنيفها تارة . وترغيبها في الموتِ

---

(١) من شعراء الخوارج ، وزعمائهم ، توفي عام ٧٩ هـ ، واسمهُ جعونة بن مازن ، ينظر ، ديوان الحماسة بتحقيق عبدالمنعم أحمد صالح ، ٣٩ .

(٢) الآبيات برواية أبي تمام « ديوان الحماسة » تحـ . عبدالمنعم أحمد صالح ٣٩ ـ ٤٠ .

وصولاً الى الخلود . تارةً اخرى . وتذكير النفس بأن الموتَ حال بها . وبكل الأحياء لامحالة في نهاية العُمرُ تارةً ثالثة .

إنّ استرسال الشاعر بايراد كل مايؤكد نهاية الحياة . ويدلل على فنائها قاده الى القول إنّ من تطولُ به الحياة من غير أن يموت بعلّةٍ سيصيبُهُ الهرم . فيكون عالةً على غيره . فيسأم اذ ذاك الحياة . لأنه سيكون كسَقطِ المتاع . لافائدة من بقائه . كما أنّ موته لافائدة فيه . لأنّه موت انطفاء في الحياة . لاحياةً في موتٍ يحقق الخلود دفاعاً عن قيمٍ مقدّسة يؤمن بها .

وهكذا . نجدُ في كلّ نصٍ فكرةً أساسيّة يريد المبدع ايصالها إلى المتلقي . وماعلينا الاّ فحص النص جيداً للوقوف عليها . ومعرفة ما اذا كانت فلسفيّةً . أم معرفيّة . ام غير ذلك .

العواطف :

العواطف انفعالاتٌ وجدانيّة . سواء أكانت هذه الانفعالات روحيّةً . أم غريزيّةً . ام خلقيّةً . أم طمعاً لاشباع حاجةٍ نفسيّة . أم غير ذلك . فكل شيءٍ يثير النفس . ويقع بين الفرح والحزن فهو عاطفة . والذي يقع بين الفرح والحزن كثير . كالرضا . والحبّ . والرغبة . والتلذّذ . والحنان . والخجل . والحسد . والانتقام . والاحتقار . والغضب . وما الى ذلك .

وتقاس عاطفة النّص بقدرته على اثارة عاطفة القارىء . وادامة تلك الاثارة في نفسه أطول مدّةٍ ممكنة . وهذا معناه الاّ يكتفي النصّ الابداعي باثارة عاطفة القارىء التي تلتقي عاطفة النصّ حسب . وانما يكون قادراً على تأجيج تلك العاطفة . أو تغييرها . او زعزعتها . أو نبذها « فإن يستطع الأديب أن ينقلنا من جوّ عاطفي نحن فيه الى جوّ آخر أراده لنا يكن قويّ العاطفة ... فاذا كان لنا ميل فقوّىَ ميلنا . أو خلق فينا ميلاً جديداً . واذا كان أحدنا حازماً فضعضعهٔ . أو مضعضعاً فحزم رغباته وثبّتهُ . كان ذا عاطفة قويّة مهيجة »(١) لأن العاطفة التي تخاطب أناساً معنيين تكون محدودة التأثير . بينما التي تثير متلقيها في كلّ زمان

(١) كمال ابو مصلح « الكامل في النقد الأدبي » ٧٤ .

ومكان من غير أي تعيين سابق تكون هي العاطفة القويّة التي نعني . أما ضعف العواطف فانّها وبالٌ على مبدعها ، وإن استطاعت أن تثير عواطف بعض المتلقين مرحلياً ، لأنها سرعان ماتتلاشى ، لأنّ تللك العواطف لم تكن داخل النص بقدر ما

كانت خارجه ، لذلك تزول بزوال المؤثر الخارجي ، ومثل هذا تجده في نصوص الزهاوي الشعرية . أمّا لو قرأت وجدانيات السيّاب ، فلعلّك ستتجاوب مع عواطفه تجاوباً نفسيّاً يجعلك تراهُ موهوباً في اثارته لك عاطفيّاً ، واجتذابك وجدانياً(*) خذ مثلاً المقطع الأول من قصيدة « احبيني » فستجد نفسك أمام نصّ يثير في متلقيه عواطف الأسف ، والحزن ، والألم الممض لما حلّ بالشاعر وهو يصوّر اعترافه الانساني الخطير في ادق خصوصياته :

وما من عادتي نكرانُ ماضيَّ الذي كانا ،
ولكن .. كلُّ من أحببتُ قبلك ماأحبّوني
ولا عطفوا عليَّ ، عشقتُ سبعاً كنَّ أحياناً
ترفُّ شعورهنَّ عليَّ ، تحملني الى الصين
سفائنُ من عطور نهودهنَّ ، أغوص في بحرٍ
من الأوهام والوجد
فألتقط المحار أظن فيه الدرُّ ، ثمَّ تظلّني وحدي
جدائلُ نخلةٍ فرعاءْ
فأبحث بين اكوام المحار ، لعلَّ لؤلؤةً ستبزغُ
منهُ كالنجمة ،
وإذ تدمى يداي وتُنزعُ الأظفارُ عنها ، لا ينزٌّ هناك
غير الماء
وغير الطين من صَدَفِ المحار ، فتقطرُ البسمه
على ثغري دموعاً من قرار القلب تنبثقُ ،
لأنَ جميع من أحببتُ قبلكِ ماأحبوني .(٨)

فالسيّاب هنا يتضرّع الى « لوك نوران » مستجدياً حبّها ، مثيراً فيها عاطفتها الانسانيّة ، رغبة في جعلها تشاركهُ تجربة اكتواء جديدة .

---

* ان لم تكن من خصوم حركة الشعر الحر طبعاً .

(١) شناشيل ابنة الجلبي ، ٥٩ .

و « لوك نوران » هذه أديبة فرنسيّة من أصل بلجيكي . التقت بدراً مرتين . الأولى سنة ١٩٦٠ في بيروت في نطاق دعوات مجلّة شعر . والثانية سنة ١٩٦٣ في باريس عندما ذهب للعلاج . وكانت تزورهُ في باريس يومياً (في الفندق) وتحمل اليه أزهاراً تضعها في المزهرية . وتستمع الى أحاديثه . فتعلق بها . وشغف بها حباً . وتعلّقت هي بجيكور ـ الحلم . ورغبت في زيارتها . فعدَّ ذلك وعداً منها لزيارته . ولقائه عند نهره الأثير (بويب) لذلك كتب فيها قصيدتين . كانت الأولى « ليلة في باريس » التي أشارَ فيها الى أزهارها اليومية . وكانت الثانية « أحبيني» التي اجتزأنا منها مقطعها الأول . وفيها أعلن السيابُ عن اعتراف خطير لم نألفه عند شعراء جيله . بيّن فيه من غير تردّد أنهُ كان محبطاً في جميع تجاربه العاطفيّة السبع . مشيراً الى أنّ حلمهُ في الوصول الى المرأةِ المنشودة من خلالهن كان ضرباً من الوهم ليس غير . لهذا توجه بقصيدته الى « لوك » متضرّعاً لها أن تنزل على حكم قلبه . وتبادلهُ نار الاكتواء .(١)

إن المتلقي وهو يستقبل هذه العواطف المختلفة التي يثيرها النص ليجد نفسه أسيرها . سواء أرضي عنها . أم رفضها . لكون تلك العواطف كانت صادقة نبيلة . ومتى كانت العاطفة دافقة نبيلة أدرك النصُّ غايته باقتدار . وهذا مانجده أيضاً في روميّة أبي فراس الآتية :

لولا العجوزُ بِمَنبِجٍ	ماخِفتُ أسباب المنيَّةْ
ولكانَ لي عمّا سألـ	تُ من الفدا نفسٌ أبيَّهْ
لكن أردتُ مُرادَها	ولو انجذبتُ الى الدنيَّهْ
لازالَ يطرقُ منبجاً	في كلِّ غاديةٍ تحيَّهْ
فيها التقى والدينُ مجـ	موعانِ في نفسٍ زكيَّهْ
يأمّتا . لاتيأسي	وثقي بفضلِ الله فيَّهْ
أوصيكِ بالصبر الجميـ	ـلِ فانهُ خيرُ الوصيَّهْ

(١) ينظر . عبد الرضا علي « رسائل السياب تعيد ترتيب السيرة والشعر » جريدة الجمهورية . بغداد في ٢٧ / ١ / ١٩٨٤ .

ففي النص عاطفة ألم ممض على ما اقترفهُ الشاعر من خضوع لرغبة أمٍ مسنّةٍ مؤمنة قاده الى التخلي عن كبريائه، وابائه، لصالح هوانه، وضعفه. فهو هنا يعتذر لأنه ضعف، ولم يترفع عن طلب الفداء، استجابةً لرغبة أمه العجوز التي باتت تنتظر عودتهُ من الأسر بفارغ الصبر. ومن شأن هذا الضعف أن يقلل من مكانة أبي فراس لدى سيف الدولة. فألم الأسر يجب ألّا يجعل المرء يتنازل عن هيبته، ووقاره، ولكن ماذا يفعل وأمهُ باتت على شفا حفرةٍ من الموت. لقد اضطر أخيراً الى أن يخسر كبرياءه، ليربح امه، وما درى أنّ ذلك لن يريحهُ في أيامه القابلة نفسياً، ولا مكانةٌ عند سيف الدولة والناس. إنهُ نصٌ يثير في قارئه عواطفه، ويجعل من مشاركته لها أمراً مفروغاً منه، سواء أكانت تلك المشاركة في صالح عاطفة الشاعر، أم كانت على النقيض منها، وتلك أهميّة العواطف الدافقة.

الأخيلة :

الأخيلة جمعُ «خيال». والخيال تشكيلُ سحري لايقدر عليه غير الفنان المبدع. وهو على وفق مايرى الدكتور علي جواد الطاهر: «أن تخلق من أشياء مألوفة شيئاً غير مألوفٍ في الفن عموماً»(١)

وليس مانعنيه بالخيال هنا مجرّد التسمية، لأنّ ذلك يدخل كلّ خيال ساذج ضمن تسميتنا من غير قصدٍ منّا، وانّما نعني به تلك العمليّة التي تؤدي الى تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل، أو القدرة الكامنة على تشكيلها (٢) لأنّ الخيال عنصر مهم في انتاج الابداع، فهو القوة التي تجعل المبدع يربط بين الأشياء المختلفة، والمبدع البارع هو الذي يربط عن طريق الخيال بين أشياء لاصلة بينها كما تبدو في أعين الناس (٣).

يقول كولردج في تعريف الخيال: «إنهُ القوة السحرية التي توفّق بين صفات متنافرة، تظهر أشياء قديمة مألوفة بمظهر الجدّة والنضارة، إنهُ ... اجتماع حالة غير عادية من الانفعال بحالة غير عادية من النظام»(٤) وهذا التعريف على وفق ماترى

---

(١) مقابلة خاصة مع الباحث في ١٨ / ٣ / ١٩٨٩ م.

(٢) ينظر، مجدي وهبه «معجم مصطلحات الأدب» ١٦٦.

(٣) ينظر، كمال نشأت «في النقد الأدبي، دراسة وتطبيق» ٢٨.

(٤) روز غريّب «تمهيد في النقد الأدبي» ٨٦.

روز غريّب لم يقصد به مجرّد التصوّر . أو أستحضار الصور في الذهن . بل أراد به القوة الخالقة .(١)

والقوة الخالقة . أو القوة المبدعة على وفق مايرى بعض الباحثين المعاصرين من علماء النفس اكثر شمولاً من التخيُّل . انها في رأيهم درجة عليا من الذكاء . يتميز صاحبها بقوة البصيرة . وعمق النظر . والقدرة على اكتشاف صلات خفيّة بين الاشياء ليؤلف منها صوراً مبتكرة . أو هو القدرة على تجريد علاقات اساسية عامة . وعزلها . تؤول الى الجمع بين أشياء شديدة الاختلاف ظاهراً . (٢)
واليك أمثلة من الأخيلة المبدعة :

اولاً ـ قال المتنبي :

١ ـ أتوْكَ يجرونَ الحديدَ كأنّهم ... سَرَوْا بجيادٍ مالهُنَّ قوائِمُ
٢ ـ إذا بَرَقُوا لم تُعرَفِ البيضُ منهمُ ... ثيابُهُمُ من مثلها والعمائمُ
٣ ـ خميسٌ بشرقِ الأرض والغربِ زحفُهُ ... وفي أُذُنِ الجوزاء منهُ زمازِمُ
٤ ـ تجمّعَ فيهِ كلُّ لسنٍ وأُمّةٍ ... فما تُفْهِمُ الحُدّاثَ إلاّ التّراجِمُ
٥ ـ فللّه وقتٌ ذوّبَ الغِشَّ نارُهُ ... فلم يبقَ اِلاّ صارِمٌ او ضُبارِمُ
٦ ـ تقطّع مالا يقطعُ الدّرعَ والقنا ... وفرَّ من الابطالِ مَن لا يُصادِمُ
٧ ـ وقفتَ وما في الموتِ شكٌّ لواقِفٍ ... كأنّك في جفنِ الرّدى وهو نائمُ
٨ ـ تمرّ بك الابطالُ كلْمَى هزيمةً ... ووجهُكَ وضّاحٌ وثغرُكَ باسِمُ

---

(١) (٢) ينظر ، روز غريّب « تمهيد في النقد الادبي » ٨٦

٩ ـ تجاوزتَ مِقدارَ الشجاعة والنُهى
الى قولِ قومٍ أنـــت بالـــغـــيـــب عالِـــمُ

١٠ ـ ضمَمْتَ جناحيْهمْ على القلبِ ضمَّةً
تـــموتُ الـــخوافـــي تـــحـــتـــها والـــقوادمْ

١١ ـ بضربٍ أتى الهاماتِ والنصرُ غائبٌ
وصارَ الى الـــلَّـــباتِ والـــنـــصرُ قادِمْ

١٢ ـ حَقَرْتَ الرُّدينيَّاتِ حتّى طرحتَها
وحـــتى كأنَّ الـــســـيـــفَ لـــلرُمـــح شاتِـــمْ

١٣ ـ ومن طلبَ الفتحَ الجليلَ فإنّما
مـــفاتـــيـــحُـــهُ الـــبـــيـــضُ الـــخِـــفافُ الـــصَّوارِمْ

١٤ ـ نثرتَهُمْ فوقَ الأحيدب كلّه
كـــما نُـــثِرَتْ فوقَ الـــعروسِ الدراهُـــمُ (١)

- مامرّ كان مقطعاً من قصيدةٍ للمتنبي انشدها سيف الدولة سنة ثلاث وأربعين وثلثمئة (٣٤٣ هـ) في قلعة الحدث التي اكمل الأمير بناءها ذلك اليوم . مشيراً فيها الى انتصاره الكبير على قوات الروم التي كانت قد أغارت على ثغر الحدث بقيادة « الدمستق » في نحو خمسين الف فارس وراجل . وكيف مزّقهم سيف الدولة وظفر بقائدهم . وأسَرَ منهم جمعاً كبيراً .

ولكن المتنبي حين صوّرَ المعركة لم يكن ناقلاً صحفياً . ولا واصفاً واقعياً . ولا مسجلا تقريرياً . ! انما كانَ ذا خيال خصب . وقوةٍ مولدة . كونت صوراً تدفّقت على لوحٍ متحركٍ كأنهُ الحياة ذاتها . فكنت ترى غبار المعركة من خلال الابيات الشعرية . وكنت تستمع الى جعجعةِ السلاح من خلفِ الأوراق المحبَرة . وكنتَ تشاهد الانتصار وهو يتحقّقُ بفعل الحرف الفاعل من غير أن تظنَّ مرّةً واحدة أنك لست مشاهداً . معايشاً . فكيف تم هذا ؟ إنه تَم بفعل أخيلة المتنبي التي كانت ترسَمُ الخطوات واحدةً واحدة . واليك تحليلا مكثفاً لهذا المقطع :

---

(١) ينظر ، شرح ديوان المتنبي للبرقوقي ، الجزء الرابع ، ٩٤ .

لم يكن الجيش الذي أتى لملاقاة سيف الدولة جيشاً عادياً . انّما كان جيشاً جرّاراً سرى ليلاً مدججاً بسلاح كثير . حتّى أنّ كثرة ماكان من حديد على فرسانهِ . وخيولهِ قد حجب قوائم الخيل . وجعلها تبدو خيولاً من غير قوائم . لأنّ كثرة الحديد التي كانتٍ ترفلُ به الخيول صوّرت حركتها على نحو ٍ جديد . إذا بدأت الخيلُ كأنها خيولٌ حديدية سيارة . ومثل هذا التصوير لا يقوده غير خيال دافقٍ مبتكر . ثم جعل كثرة الحديد هذه سبباً في عدم قدرة المتلقي على تمييز بريق سيوفهم من بريق فرسانهم . فالكل يبدو واحداً . فالسيوف لماعة . ولباسهم من دروع لماعة كذلك . ويعتمرون خوذاً لمّاعة . إنّ كلّ شيء فيهم لماع . فكيف يميز المشاهد لمعانهم من لمعان سيوفهم ؟ إنّ هذا الجيش جرّار . وكثير العدد . ولكثرته

ملأ الارض . وتداخلت اصواته المثيرة فبلغت " [illegible] . [illegible] وصف لجيش اكثر إثارةً من هذا ؟ لقد تجّمع فيه مقاتلون من [illegible] [illegible]تلفة ظلّوا يرطنون بلغاتٍ شتى . بحيث لو أراد جيل منهم أن يفهم جيلاً آخر من الذين لا يتكلمون لغته احتاج الى مترجمين بعدد تلك اللغات . وهذه الصورة المتخيلة لهذا الجيش جيء بها إشارة الى عظمته . واتساع حجمه . واختلاف مقاتليه . فانظر كيف صاغ المتنبي ذلك خيالاً ! إنّ الشاعر يقود متلقيه الى نتيجة محتّمة . إذ لا يمكن لمن يتصدى لمثل هذا الجيش إلّاأن يكون أكثر اقتداراً منهُ . وأقوى عزيمة . وأشجع منازلةً . وهكذا أدت نار الحَرْبِ الى اذابة كل ماكان رديئاً من أسلحة وفرسان . ولم ينجُ منها الّا ماكان صارماً من السيوف . وشجاعاً من الفرسان . فقد تكسّر كل سيف لم يكن ماضياً في تقطيع الدروع والرماح . ولم يثبتْ من الرجال فيها غير الاشداء الاقوياء . لأن من كان غير قادر على المصادمة كان في عداد الجبناء الفارين منها .

ثم يلتفت الشاعر بخياله الى سيف الدولة . وهنا تكمن قدرتهُ الابداعية توصيلاً . إذ كيف يمكن أن يصف شجاعة هذا القائد ؟ إنّ كلّ وصفٍ قيل قديماً . وكلّ صورة صيغت عن الشجعان سابقاً يجب الاّ يُسمح بمرورها في صياغة الخيال المؤلف هنا . لأنّ ماأثاره من أخيلة وصفية لهذا الجيش . ولقوة هذا التصادم ينبغي أن تتوّجَ بصورة مثيرة للشجاعة . لا تقلّ غرابةً . وجدّة عن غرابة هذه المعركة . فقال :

وقــــفــــتَ وما في الـــــموتِ شـــكٌ لواقـــف
كأنّـــــك في جـــــفــــــنِ الرّدى وهو نائـــــمُ

جاعلاً وقفة سيف الدولة في ميدان المعركة وقفةً تقودُ من يقفها الى الهلاك لامحالة . ولكن كيف يقنع الشاعر متلقيهِ بحتميّة هلاك من يقف تلك الوقفة باستثناء الأمير ؟ لقد برع خيال الشاعر حين جعل ممدوحه محاطاً بالموت من كل جهة من جهاته . فكأنّ الموت قد أطبق عليه تماماً كما ينطبقُ جفن النائم على تمام العين غير أن النتيجة كانت هزيمة الموت وانتصار سيف الدولة . فحين انجلى غبار المعركة كان وجه الأمير مشرقاً باسماً بالنصر . وكانت وجوه اعدائهِ تمرّ من أمامهِ كالحةً عابسة من شدّة الجراح والهزيمة .

إنّ من يقف هذه المواقف المهلكة . ويخرج منها منتصراً مشرقاً محتقراً عظمتها يكون قد تجاوز مألوف الشجاعة وحسابات العقل . الى مايمكن تسميته معرفة الغيب . والاّ كيف يفسّر الناسُ هذا الاقتدار العجيب ؟ لقد أطبق الموت كلّ جهاتهِ على الأمير . لكنه لم يستطيع أن يغلبه . في حين أطبق الأمير على جيش الروم على نحوٍ لم يكن باستطاعة أحدٍ التخلص من ذلك الاطباق :

ضـمَـمْـتَ جـناحـيـهـم على الـقـلـبِ ضـمّةً
تـمـوتُ الـخـوافـي تـحـتَـهـا والـقـوادمَ

فكان أن تحقّقَ النصر سريعاً . إذ لم يدم وقت المعركة سوى مسافة وصول السيوف الى النحور عبر فلق الهامات . فكنتَ أيها الأميرُ في قتالك شجاعاً عجيباً . إذ فضّلت القتال بالسيف على القتال بالرمح . لتكون قريباً من خصمك لابعيداً . فكأنّ سيفك ازدرى الرماح لجبنها فهي تقاتل بعيدة . وهو يحب الاقتحام . ولعلّ مفاتيح أي نصرٍ عظيم لن يكون بغير السيوف المرهفة القاطعة .

ثم يصل خيال الشاعر الى درجة التوقد حين يرسم صورة الانتصار النهائي . فيبتكر لوحةً ظلت تحتفظ بجمالها عبر مئات السنين . لايستطيع متلقيها غير الانبهار بها الى حدّ الاكبار . والاعجاب . والاندهاش الدائم :

نـــثرتـــهُـــمْ فوقَ الأحـــيدبِ كـــلّـــه
كما نُثرتْ فوق العروس الدراهمُ (١)

---

(١) في بعض نسخ الديوان يرد الصدر « نثرتهم فوقَ الاحيدبِ نثرةً »

فانظر كيف جعل تحكُّم سيف الدولة باعدائه ؟ إنَهُ تحكُّم جعلهُ ينثرُ جثثهم فوق جبل الأحيدب كما تنثر الدراهم على العروس ! ولعلّ في هذا مايكفي دليلاً على ذلك الخيال المبتكر.

وليس ماذكرناهُ من أهمية الخيال وقفاً على قصيدة الشطرين . وانما هو مطلوبٌ في كلّ نصّ ابداعي . سواء أكان شعراً حراً . أم من شعر الشطرين . أم نصاً نثرياً . فمن غير الخيال لايستطيع النص تقديم العاطفة اطلاقاً . ولتوكيد ماقلناه اليك هذا المقطع من قصيدة « وقال » لأحمد عنتر مصطفى :

وأنا أتاملُ في قلبي المنهكْ
أعجبُ من نفسي ...!!
أتساءلُ : حيث أردتُ الضحكَ .. بكيتْ
فلماذا حين هممتْ بأن ابكي
لم أضحك ؟؟ !!

ولعلّ أحداً لايجادل في الذي أثاره النص من خيال مبتكر .

الايقاع :

يرتبط ايقاع القصيدة العام (وزنها) بموضوعها ارتباطاً وثيقاً . فالقصيدة التي تتخذ المحاججة . ومناقشة الافكار . والرد عليها لا يمكن ان تلتفت الى الاوزان القصيرة . فضلاً عن ان الاوزان الطويلة نفسها تتباين فيما بينها في اختيار الوزن المناسب للموضوع الواحد . لذلك نجد الشاعر القدير هو الذي يختار الوزن المناسب لموضوع قصيدته . وإلاّ فانّ سبباً من أسباب اخفاق الموضوع يكون في ايقاعه .

خذ مثلاً ((المديد)) تجده بحراً صعب المراس . تحاشاهُ معظم شعراء ما قبل الاسلام لأنَ ايقاعه ثقيلٌ . بطيءٌ . ولا سيّما في تشكيله الأول :

فاعلاتـــن فاعـــلـــن فاعلاتـــن   فاعلاتـــن فاعـــلـــن فاعلاتـــن

لذلك نرى هذا التشكيل يكاد يكون مهملاً لولا قصائد ومقطعات قليلة . وعلى الرغم من ثقله فانه قوي في الاداء لكونه رصيناً في المحاجة والاخبار . لا تجد في موسيقاه ما يدلُ على الشفافية ، أو الرقص ، أو العذوبة . اما تشكيلهُ الثاني :

فاعلاتــن فاعــلــن فــعــلــن فــاعلاتــن فاعــلــن فــعِــلــن

فلعله التشكيل الوحيد المستساغ حالياً . لانه تشكيلُ اقرب الى الانسيابية في الأداء منه الى الثقل(١) . وهذا الوزن على العكس من ايقاع المضارع :

مــفاعــيــلُ فاعلاتــن مــفاعــيــل فاعلاتــن

لأنّ المضارع من الاوزان القصيرة التي تميل الى الاسراع في توصيل الافكار . لذلك كان ما ينظم فيه بعيداً عن التأمل . فتحاماه الشعراء قديماً . أمّا اليوم فهو يعَد منجزاً جمالياً يناسبُ عصرنا الراهن الموسوم بـ (عصر السرعة) ولا سيّما في قصيدة الشطرين.(٢) .

أمّا الايقاع الداخلي . فلعلّ انسجام أصوات الحروف في المقطع الواحد . أو الموضوع الواحد يشكل ايقاعاً آخر نحسّهُ . ونألف تنغيمه الداخلي من غير تكلّف . أما إذا تكلّفت آذاننا تقبله . فانّ نشازاً ما قد فكك الانسجام . وتلك منقصةٌ كما نعلم .

انّ معرفة الايقاع جزءٌ من معرفة النص . لذا كان لزاماً على الشاعر أن يكون مرهفاً في اختيار مكمّلات الابداع الشعري . ونعني به هنا الوزن . والانسجام بين أصوات الحروف .

وأخيراً . نعود من حيث ابتدأنا فتقول : انّ الاسلوب شكل ومضمون . لكنّ هذا التقسيم تعليمي ليس غير . والاّ فانهُ كما قال الطاهر : « ما يضيفهُ الاديب المبدع

---

(١) ينظر ، عبد الرضا علي « العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر » ١٣٢ .

(٢) العروض والقافية ، ١٣٦ ــ ١٣٧ (مصدر سابق) .

في ساعات ابداعِهِ الى هذه الالفاظ والتركيبات من دلالات مستمدّة من تجربتهِ وشخصيتهِ . وتكون دراسة الاسلوب ـ حينئذٍ ـ هي هذه الاضافات »(١) . ولعلّهُ في

ذلك يؤكد مقولة « بيفون » Buffon الشهيرة : « الاسلوب هو الرجل نفسه »(٢) من زاوية اخرى .

---

(١) و (٢) مقدمة في النقد الادبي ، ٣١٢ ، ٣٠٦ . ويرى استاذنا الدكتور عناد غزوان أنّ ترجمة مقولة بيفون الى ((الاسلوب هو الشخصية نفسها » أكثر دقّةً من الاولى « الاسلوب هو الرجل نفسه » مقابلة خاصة .

مصادر الفصل الثاني ومراجعة

- الاسلوب . احمد الشايب . ط ٧ . مط مكتبة النهضة المصرية . القاهرة ١٩٧٦ م .
- تمهيد في النقد الأدبي . روز غريّب . ط ١ . دار المكشوف . بيروت . ١٩٧١ م .
- ديوان الحماسة . تأليف أبي تمّام حبيب بن اوس الطائي . تحقيق عبد المنعم أحمد صالح . منشورات وزارة الثقافة والاعلام . الجمهورية العراقية . بغداد ١٩٨٠ م .
- رسائل السيّاب تعيد ترتيب السيرة والشعر . عبد الرضا علي . جريدة الجمهورية . بغداد . العدد الصادر في ٢٧ / ١ / ١٩٨٤ م .
- شرح ديوان المتنبي . للبرقوقي . ج ٤ . نشر دار مكتبة العربي . بيروت - لبنان . ١٩٧٩ م .
- شناشيل ابنة الچلبي (شعر) . بدر شاكر السيّاب . ط ٢ . منشورات دار الطليعة . بيروت ١٩٦٥ م .
- العروض والقافية دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر . د . عبد الرضا علي . ط ١ . مط دار الكتب للطباعة والنشر . جامعة الموصل . ١٩٨٩ م
- في النقد الأدبي دراسة وتطبيق . د . كمال نشأت . ط ١ . مط النعمان في النجف الاشرف . ١٩٧٠ م .
- الكامل في النقد الادبي . كمال ابو مصلح . ط ٣ . منشورات المكتبة الحديثة . بيروت ١٩٦٧ م .
- معجم مصطلحات الادب . مجدي وهبة . مكتبة لبنان . بيروت ١٩٧٤ م .
- مقالات . علي جواد الطاهر . ط ١ . مط اتحاد الادباء العراقيين . بغداد ١٩٦٢م .
- مقدمة في النقد الادبي . د . علي جواد الطاهر . ط ٢ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٩ م .

_ مقالات . علي جواد الطاهر . ط ١ . مط اتحاد الادباء العراقيين . بغداد ١٩٦٢ م .

_ مقدمة في النقد الادبي . د . علي جواج الطاهر . ط ٢ . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٩ م .

الفصل الثالث

المذاهب الأدبية

العلاقة بين الادب والمجتمع

الكلاسية
الرومانسية
الواقعية
الرمزية
السريالية
المذاهب الادبية في الادب العربي

تمهيد : العلاقة بين الادب والمجتمع

بحث الفلاسفة والمفكرون والنقاد عبر عصور مختلفة العلاقة التي تربط بين الادب والمجتمع . وتساءلوا هل من علاقة بين الاثنين ؟ هل يتأثر الادب بالمجتمع وهل يؤثر في المجتمع ؟ وقيلت في الموضوع اراء ونظريات متباينة . لعل اشهرها ان الادب تعبير عن المجتمع يعكس كالمرآة كل مافي المجتمع من ظواهر وقيم واخلاق . وقيل ايضاً ان الادب لا علاقة له البتة بالمجتمع . فهو نشاط انساني ذاتي يصدر من الفرد ولا يستهدف اية غاية اجتماعية .

اسفرت الاراء والنظريات التي قبلت في تحديد العلاقة بين الادب والمجتمع . عن نظريتين هما نظرية الفن للمجتمع ونظرية الفن للفن .

نظرية الفن للمجتمع :

يذهب دعاة هذه النظرية الى ان للفن والادب اهدافاً اجتماعية واخلاقية تتمثل في التعبير عن مطالب المجتمع ومثله العليا والعمل على رقيّ المجتمع وتقدمه وتهذيب النفس الانسانية وتوجهها نحو الحق والخير والفضائل .

لهذا يقوّم هؤلاء الادب على وفق مافيه من مضمون اجتماعي واخلاقي يفيد الانسان والمجتمع . فالتأثير الاجتماعي والاخلاقي للفن هو مقياس جودته .

ترجع جذور هذه النظرية الى زمن بعيد . زمن الفلاسفة الاغريق . سقراط وافلاطون وارسطو الذين تكلموا على الفن والجمال . ويُعد سقراط اول من ربط بين الفن والاخلاق . اذ انه جمع بين الجمال والمنفعة . فالجميل عنده هو مايحقق نفعاً مباشراً او خيراً عاماً .

وشأن سقراط شأن افلاطون الذي ربط بين الفن والحقيقة . ورأى في الفن اداة مهمة لتهذيب النفس البشرية ورقي الحياة الاجتماعية . ولهذا طرد الشعراء من جمهوريته لانه وجدهم لايصورون الحقيقة التي تتمثل في عالم المثل . وانما يحاكون العالم الظاهري فيزخر فنهم بالاوهام .

أما في العصر الحديث فيعد الروائي الروسي تولستوي من اكبر دعاة هذه النظرية في كتابه (ماالفن) الذي أكد فيه الاتجاه الاجتماعي الهادف للفن . ورأى فيه خير وسيلة لتحقيق الاتصال والترابط بين افراد المجتمع واداة مهمة للاصلاح الاجتماعي والاخلاقي.

وفي الوقت نفسه دعت الى هذه النظرية بعض المدارس الادبية مثل المدرسة الواقعية الاشتراكية . كذلك دعت اليها بعض تيارات الفلسفة الوجودية كالتيار الذي يمثله جان بول سارتر الذي طالب الاديب(الروائي والمسرحي) بالالتزام . اي تبني قضاياالحق والحرية والعدل ومحاربة الظلم والاستغلال في العالم كله .
أما الحجج التي يستند اليها دعاة النظرية . فأهمها :

١ ـ ان جذور الفن واصوله اجتماعية وليست فردية . اذ نشأ الفن من الطقوس التي كانت القبائل البدائية تمارسها . وكان يجتمع فيها الرقص والغناء والموسيقى والشعر . تلك الطقوس التي كانت القبائل البدائية تعبر فيها عن تطلعاتها واحلامها في السيطرة على الطبيعة واخضاعها لرغباتها . فاذا كان الفن صادراً عن الجماعة . فلمَ لا يكون معبراً عن اهداف الجماعة . داعياً الى مثلها . ساعياً الى خدمتها ؟

٢ ـ ان الاديب لايكتب الا ليوصل آراءه ومشاعره الى الجماعة حتى ترى مايراه . وهو لايحس بالراحة والطمأنينة الا اذا وجد ان المجتمع قد تقبّل واستساغ ادبه . وهكذا نرى ان الاديب لايكتب لنفسه . بل للمجتمع . فاذا كان الاديب يكتب للمجتمع فلمَ لا يكون مايكتبه في خدمة الجماعة ؟ يستثنى من هذه القاعدة ادباء قلائل لم يكتبوا للجماعة منهم فرانز كافكا الذي كتب في وصيته أن تحرق مخطوطات قصصه حتى لاتجد الطريق الى النشر .

وأما الاعتراضات التي توجه الى النظرية فاهمها :
١ ـ ان المعايير الاجتماعية والاخلاقية متغيرة وغير ثابتة . فهي تختلف من عصر الى اخر . وربط الادب والفن بهذه المعايير يعني جعلهما مرتبطين بقيم غير ثابتة . وعند ذاك يصبح الادب والفن مفتقرين الى عنصر الخلود الذي يطمح اليهِ الادب والفن في كل زمان ومكان .

لكنْ هل تكون المعايير والقيم الاجتماعية جميعها غير ثابتة ؟ الجواب لا . صحيح ان هناك قيماً ومعايير اجتماعية واخلاقية تغيرت مثل انموذج البطل في عصر ماقبل الاسلام الذي يختلف عن انموذج البطل بعد ظهور الاسلام لكن القسم الاكبر من هذه القيم ظل كما هو دون ان يطرأ عليه اي تغيير مثل الصدق والمروءة والعدل .. الخ .

٢ ـ ان الالتزام الاجتماعي والاخلاقي عندما يفرض فرضاً على الاديب او الفنان ، يؤدي الى عقم الادب والفن . اذ ان الادب والفن لايزدهران الا في اجواء تسودها الحرية(١)

ان هذا الاعتراض وجيه فالالتزام اذا لم ينبع من داخل الفنان . غدا عاملاً يقضي على روح الادب وحيويته . والادب المكتوب في ظل التزام مفروض على الادباء . يأتي ادباً تعليمياً او ادب مناسبات لايمكن ان تكتب له الحياة .

اذن ليس هناك مسوغ او حاجة الى فرض الالتزام على الاديب . وكل اديب عندما يكون صادقاً مع نفسه . مخلصاً لادبه . فلا يكذب ولا يزيف الحقائق . ويدع قلمه يكتب بحرية وصدق . يأتي مايكتبه ملتزماً . مناصراً للحق والخير وكل المثل الانسانية النبيلة . ولعل اصدق مثال على ذلك الروائي الفرنسي الواقعي بلزاك . فهذا الروائي . على الرغم من انتمائه البرجوازي وتفكيره المحافظ . كتب ادباً جاء ادانه لطبقته . فهو . لانه كتب بصدق واخلاص . واطلق العنان لقلمه يكتب دون زيف . صور تصويرا حياً نقائض ورذائل طبقته . دون ان يقصد الى ذلك . والذي يقرأ رواياته يحس كأن بلزاك يتنبأ بسقوط البرجوازية. حتى قال بعض الاشتراكيين الذين قرأوا رواياته . ان هذه الروايات تحمل طابعاً اجتماعياً تقدميا . كأن اديباً اشتراكياً كتبها .

نظرية الفن للفن :

يذهب دعاة هذه النظرية الى ان الفن فعالية انسانية ذاتية لها قوانينها الذاتية التي لاترتبط باي قانون اجتماعي او اخلاقي . فالفن عند هؤلاء يكفي نفسه

(١) ينظر حسام الخطيب ، ابحاث نقدية ، ص .

بنفسه . ولا هدف له الا ذاته . اذ ليست للفن غاية او وظيفة اجتماعية او اخلاقية . ووظيفته الوحيدة ان كانت له وظيفة . هي اثارة الجمال .

ترجع اصول هذه النظرية الى اراء الفيلسوف الالماني كانت في الفن والجمال . فهو ـ كما مرّ بنا في الفصل الاول ـ فصل بين الجمال والمنفعة . وعرف الجمال بانه الاحساس بالراحة بعيداً عن المنفعة فالفن يكون جميلاً اذا لم يكن نافعاً . واذا اصبح نافعاً فقد صفة الجمال .

أما الذي صاغ شعار (الفن للفن) فهو الشاعر الفرنسي تيوفيل جوتييه الذي نادى به في اواخر القرن التاسع عشر . وجاء عنده بمثابة ردّ فعل تجاه ماذهبت اليه المدرسة الرومانسية التي اتخذت من الادب وسيلة للتعبير عن المشاعر الشخصية . واسرفت في هذا الاتجاه حتى صارت في كثير من الاحيان صرخات عاطفية او انات شعورية وما عادت تحفل بغير الترجمة عن العاطفة الشخصية . فكان في هذا نزول بالادب الى مستوى الوسيلة . لكن جوتييه رأى أن من حق الادب ان يصبح غاية في ذاته وفناً للفن لا مجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة . وعنده ان الادب يستطيع ان يصل الى ذلك بفضل صياغته الخاصة المتمثلة في الصور والاخيلة والموسيقى .(٢)

ثم صار الشعار يعني ابعاد الادب والفن عن الاغراض الاجتماعية والاخلاقية . اذ فُسّر الفن بانه نوع من اللهو او اللعب او الترف . وتأمل الجمال ضرب من التسلية او المتعة وسط مشاغل الحياة وهموم العيش . فهو يمدنا بلذة خالصة تتيح لنا الفرار من الالم والخلاص من متاعب الحياة الجدية . يقول احد دعاة هذه النظرية « ان الصورة وحدها ... تكسب العمل جمالاً . والقصيدة تؤثر لا بالفكر الذي يوحي بها . ولا بالموضوع الذي تعالجه . ولكن بكمال تنسيقها وبانسجام ايقاعها وبقوة التعبير وغناها . ويجب في العمل الفني ان يمتع الاحاسيس والاحاسيس وحدها . وليس له ان يهتم بامتاع الروح . »(٣) ومن الذين ذهبوا الى هذا الرأي في الفن ـ فضلاً عن كانت ـ شيلر وسبنسر اللذان جعلا من النشاط الفني مجرد صورة عليا من صور اللعب او اللهو .

يقوّم القائلون بهذه النظرية الادب والفن على وفق عناصر ثلاثة ان توافرت في الأثر الفني . عدّ جميلا . وان ام تتوافر . عُدّ قبيحاً . وهذه العناصر هي الوحدة والانسجا[illegible]

---

(٢) محمد مندور . في الادب والنقد . ص ٣٥ .

(٣) نقلاً عن عزالدين اسماعيل . الاسس الجمالية في النقد العربي . ص ٣٩

أما الوحدة فتعني ان يكون الاثر الفني متكاملاً وليس شذرات متفرقة . ولا ترتبط الوحدة بالشكل وحده . بل بالمضمون الذي يجب ان يبعث في نفس القاريء انطباعاً أو أثراً أو أحساساً واحداً . واما الانسجام فيعني ترابط اجزاء العمل الادبي وتناسبها على وفق متطلبات الموضوع ومنطقه الذاتي . اي يجب ان تكون الاجزاء موزعة في العمل الادبي على نحو يتجلى فيه التناسق والتناسب بحيث لا يطغى جزء على جزء أو عنصر على اخر . وأما التألق فهو ذلك الاشعاع اللغوي الذي ينبع من الاستعمال الادبي الخاص للغة . ذلك الاستعمال الذي يختلف عن باقي استعمالات اللغة العملية . وهذا التألق يختفي من النص الادبي عند ترجمته الى لغة اخرى .(٤)

إن نظرية الفن للفن بالغت كثيراً وذهبت حد التطرف في تأكيدها جانب الشكل واهمالها جانب المضمون . وفي هذا تكمن نقطة ضعفها . كما انها تفصل تماماً بين مجال الفن وسائر المجالات الاخرى . « ولكن كيف يخلص الفن تماماً عن سائر المجالات الاخرى ؟ كيف يمكن ان نحدد الجمال الفني ان جردناه من العلاقات العامة المتشابكة التي تصله بغيره من ظواهر النشاط الانساني ؟ ان النتيجة الحتمية المترتبة على هذا الرأي لا بد أن تنتهي بالجمال الفني الى فكرة مجردة باهتة اللون . خالية من المعنى وبين الارتباط بالواقع »(٥)

بعد هذا نسأل ما موقف النقد الحديث من هاتين النظريتين ؟ ان اغلب النقاد المعاصرين يرفضون هذا التقسيم . ويرون الكلام على النظريتين غير مجدٍ . وذلك لاننا – كما يقولون – لا نستطيع ان نقول ان هناك ادبا أو فناً مفيداً . وادباً غير مفيد . فلا ادب ولا فن يخلو من الفائدة . غير ان هذه الفائدة قد تأتي على نحو مباشر . وذلك عندما يكون طابع الادب اجتماعياً أو اخلاقياً . وقد تأتي على نحو غير مباشر عندما يكون طابع الادب خلاف ذلك .

ان كل عمل فني يؤدي خدمة للمجتمع . وذلك لان العمل الفني انما ينشأ اصلا عن رغبة الفنان في مصالحة المجتمع عن طريق اصلاحه . فهو يكتب اساساً لان له رؤية معينة تختلف عن تلك التي تسود مجتمعه . وهو يريد لاكبر عدد ممكن من الناس ان يقتنع بهذه الرؤية . وحين يتم الاقتناع يزول الانفصام الذي يعذب الفنان . ويتم التصالح بينه وبين المجتمع . وفي الوقت نفسه يؤدي العمل الفني – عندما يكتمل – الى انسجام نزعات الفنان ومشاعره ومن ثم الى انسجام مشاعر

---

(٤) حسام الخطيب . ابحاث نقدية . ص

(٥) أميرة حلمي مطر . فلسفة الجمال . ص ٧١ – ٧٢ .

القاريء أو المشاهد ونزعاتهما . ولذلك يؤمن النقاد اليوم بان من يستمتع بالشعر أو الموسيقى أو غير ذلك من الفنون يكون افضل ممن لا علاقة له بالفن . اذ انه يكون اصح نفسياً وخلقياً .

والفن على نحو عام « يسدي الى الاخلاق خدمة جليلة . لانه هو الذي ينتزعنا من اسر (التمركز الذاتي) لكي يحقق بيننا وبين الاخرين (عن طريق التذويق الفني) ضربا من المشاركة الوجدانية الفعالة . فالتربية الجمالية هي بلا شك الوسيلة الناجعة التي يتسنى لنا عن طريقها ان ننتقل من اخلاق جزئية محدودة الى اخلاق عامة كلية . اذ تحيا نفوس الاخرين في اعماق ذواتنا لا بوصفها مجرد انعكاسات لاذواقنا الخاصة ورغباتنا الشخصية . بل بوصفها تجارب حية تشارك فينا (من الداخل) فنستطيع عن هذا الطريق ان ننفذ الى عوالم نفسية جديدة مغايرة لعالمنا الشخصي . ولا شك ان هذا الاشعاع الروحي الذي يتحقق عن طريق الاعمال الفنية انما هو مدرسة اخلاقية كبرى نتعلم فيها التعاطف والتناغم والمشاركة الوجدانية . »(٦)

وفي ضوء هذه الحقيقة يفسر بعض النقاد نظرية (التطهير) عند ارسطو قائلين باننا عندما نرى بطل المأساة يسقط . نفزع لمصير هذا البطل ونشفق عليه من الصراع الذي يمزق نفسه وكيانه . وهذه الشفقة وهذا الفزع الذي نحسه تجاه شخص لا تربطنا به سوى صلة الانسانية . يوسع آفاقنا العاطفية ويخرجنا من دائرة الانا الى دائرة اكثر اتساعاً . بل هي اوسع الدوائر لانها دائرة الانسانية باكملها .(٧) .

ويقول عباس محمود العقاد دفاعاً عن الشعر الذي لا يستهدف الفائدة بصورة مباشرة : « هات لنا الشاعر الذي ينظم قصيدة واحدة يحبب بها الزهرة الى المصريين . وانا الزعيم لك باكبر المنافع الوطنية . واصدق النهضات . واهنأ مسرات المعيشة ومباهج الحياة . فان امة تحب الزهرة . تحب الحدائق والتنسيق . وتحب النظافة والجمال وتحب العمارة والاصلاح . ولا تطيق ان تعيش في الفقر والجهل والصغار . وهات لنا الشاعر الذي يعلمنا الغزل الجميل . وانا الزعيم لك بامة من الرجال الكرماء والنساء الكرائم والابناء النجباء . يدرجون في حجر العطف والذوق

---

(٦) زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، ص ٢١٤

(٧) رشاد رشدي ، مقالات في النقد الادبي ، ص ٦٩ ـ ٧٠ .

والصحة . لان الشاعر الذي يعرف كيف ينظم الغزل يعرف كيف يقوّم المرأة بقيمتها في الامة . وكيف يهذب البيوت ويشترع القوانين والدساتير . بل هات لنا الشاعر الذي يعلمنا اللهو والطرب، وانا الزعيم لك بامة تعيش عيش الآدميين ولا تسخر تسخير الانعام وتعمل ليلها نهارها للقوت الحيواني وضرورة الاجساد . وحسن ولا ريب ينظم الشاعر في الوطنيات والاجتماعيات وان يحض على الحمية والمروءة ومكارم الخصال . ولكنه اذا لم ينظم في هذه الاغراض . فليس ذلك بالدليل على خلو النهضة من اثاره أو على انه عالة على الوطن واصحاب الدعوات . »(٨)

وهكذا نرى ان للفن ومنه الادب فائدة للانسان والمجتمع . وهذه الفائدة قد تأتي من المضمون الذي يحمله . أو من طبيعته الخاصة نشاطاً انسانياً ينشد الجمال الذي يهذب النفوس وينشر الفضائل .

---

(٨) نقلا عن ماهر حسن فهمي ، المذاهب النقدية ، ص ١٨ ـ ١٩ .

المذاهب الادبية

المذهب الادبي مجموعة مبادىء واسس فنية يدعو اليها النقاد ويلتزم بها الكتاب في انتاجهم . تربط الادب في شكله ومضمونه بمطالب العصر وتياراته الفكرية . وهي لدى الداعين اليها والمنتجين على مقتضاها بمثابة العقيدة الممثلة لروح العصر . وهي لذلك ليست مفروضة على الكتاب والنقاد من خارج العمل الادبي ومطالب جمهوره المتوجه به اليه .(٩)

شهدت اوربا مذاهب ادبية ابتداء من عصر النهضة نتيجة لظروف تاريخية معينة . فلم يقصد الى خلقها . كأن يصنع الادباء [illegible] العدم بهدف الدعوة الى اعتناقها . فالمذاهب الادبية حالا[illegible]ية عامة ولدتها حوادث التاريخ وملابسات الحياة . وجاء الادباء والنقاد فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النفسية اصولاً وقواعد يتكون من مجموعها المذهب الادبي . او ثاروا على هذه القواعد والاصول لكي يتحرروا منها . فخلقوا بذلك مذهباً جديداً .(١٠) وفيما يأتي استعراض لاهم هذه المذاهب الادبية في اوربا .

الكلاسية :

الكلاسية هي المذهب الادبي الاول الذي عرفته اوربا . ظهرت ملامح الكلاسية في اوربا مع عصر النهضة حيث اخذت اوربا تستيقظ من سبات القرون الوسطى وتشهد حركة احياء واسعة في العلوم والاداب والفنون . وتبلورت اسس ومبادىء الكلاسية وسادت في فرنسا إبّان القرن السابع عشر ولا سيما بين ١٦٦٠ ــ ١٦٨٥ .

والكلاسية لغة مأخوذة من كلمة لاتينية **classis** ومعناها وحدة في الاسطول او فصل مدرسي او طبقة . واصطلاحاً أطلقت الكلمة في عصر النهضة على الادبين الاغريقي اللاتيني . ثم سميَ بها هذا المذهب لانه يقوم اساساً على جملة من الصفات والمبادىء التي يشتمل عليها هذان الادبان .

(٩) محمد غنيمي هلال ، قضايا معاصرة في الادب والنقد ، ص ٥

(١٠) محمد مندور ، في الادب والنقد ، ص ١١٧ ــ ١١٨ .

والمعروف ان اول من استعمل هذه الكلمة كاتب روماني هو اولوس جيلوس في القرن الثاني الميلادي . عندما ميزّ بين ادبين . الاول سماه الادب الكلاسي وهو الادب الذي يكتب للصفوة الارستقراطية . والثاني الادب والبروليتاري وهو الادب الذي يكتب للعامة .

يذكر المؤرخون والنقاد جملة من العوامل والاسباب تقف وراء نشأة الكلاسية . لعلّ اهمها سقوط القسطنطينية في عام ١٤٥٣ على ايدي الأتراك المسلمين . وهجرة علمائها الى ايطاليا . حمل هؤلاء العلماء معهم كتباً ومخطوطات اغريقية ولاتينية . واخذوا يدرسون في الجامعات وينشرون مامعهم من مخطوطات . وساعد على ذلك اكتشاف الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر . فصارت الكتب في ايدي الادباء والكتاب الذين شرعوا يطلعون على اثار ادبية قديمة لاعهد لهم بها . فيها جمال وكمال وإتقان . ممّا دفعهم الى التأثر بها واستيحائها وتقليد مافيها . وهكذا ظهر هذا المذهب ألى الوجود .

ومن العوامل التي ادت الى نشأة الكلاسية سيادة الفلسفة العقلية والاحتكام الى العقل وتمجيده . فقد ظهر في هذه المرحلة ديكارت (١٥٩٦ـ ١٦٦٠) الذي جعل العقل الحقيقة الاساسية في الوجود .

أما الاسس والمباديء التي تشكل منها هذا المذهب فكثيرة لعل اهمها :

اولاً : استيحاء وتقليد الادبين الاغريقي واللاتيني اللذين عدّهما الكلاسيون مثالاً للكمال وانموذجاً للجمال . فعند الكلاسيين بلغ الجمال الذروة في هذين الادبين من حيث الشكل والمضمون . والكلاسيون عامة اعجبوا بالانماط الادبية المستقرة التي بلغتها الانسانية بعد جهد . وبحث ورحلة طويلة مثل المسرحية الشعرية التي وجدها الكلاسيون بلغت كمالها في الادبين الاغريقي واللاتيني .

مجدّ الكلاسيون آداب اليونان والرومان ونزّهوها من النقص والخطأ . وجعلوا مقياس كل ادب مقدار مطابقته لهذه الآداب . واستمدوا موضوعات مسرحياتهم من المسرحيات والاساطير اليونانية والرومانية . وراعوا في ذلك مبدأ قديماً آمن به القدامى وهو ان الفن محاكاة للطبيعة . اي ان الفن يحاكي الواقع الخارجي فلا يصور الا ماهو معقول وما يمكن حدوثه او وقوعه . والفن يحاكي الخصائص الانسانية العامة التي يشترك فيها كل البشر . وهو عندما يحاكي الطبيعة . يتبع

قواعد القدامى الذين اكتشفوها ولم يخترعوها . فالطبيعة لاتزال هي الطبيعة نفسها . والكلاسيون اذا كانوا يقلدون القدامى . فانما يعني ذلك انهم يتبعون الطبيعة . من هنا كانت ضرورة دراسة الاثار اليونانية واللاتينية والاقتداء بها . ومن الجدير بالذكر ان الدعوة الى التقليد لم تكن تهدف الى المحاكاة العمياء وانما اشترط مشرَعوها ان تكون مقرونة بالعقل والمنطق واللياقة الادبية(١١)

ثانياً : الاحتكام الى العقل وتغليبه على العاطفة : آمن الكلاسيون بالعقل وعظموا من شأنه . وعدوه اسمى ملكة بين ملكات الانسان . لهذا تأثروا به في آدابهم واحتكموا اليه . وصدروا عن مدركاته . يقول الشاعر الفرنسي الكلاسي بوالو « فلتلبوا دائماً العقل . ولتستمد منه وحده مؤلفاتكم كل مالها من رونق وقيمة » .

وقد اسفر هذا الاتجاه عن عدة امور لعل اهمها غلبة الوضوح على الادب الكلاسي . اذ ان الوضوح وليد العقل . وتجنب تصوير ماهو شاذ او غريب او لا معقول . ممّا لا يقبله العقل ويرفضه . وتصوير قضايا وامور انسانية عامة وشاملة تصلح لكل زمان ومكان . وتتعلق بالبشر كافة . وبعبارة اخرى مال الكلاسيون الى موضوعات انسانية لاتتسم بالطابع المحلي او الشخصي . لهذا نجد الشخصية في المسرحيات الكلاسية اذا تحدثت عن متاعبها . اخذت تعلل وتوضح الاسباب التي تجعل المشكلة عامة . من المحتمل ان يقاسي منها اي انسان . ويكون هذا في غير مبالغة ولا خروج على ماهو معقول .(١٢)

إن العقل عند الكلاسي هو الذي يوجه ويفلسف كل شيء مثلما يفعل في الدعوة الى احتذاء الطبيعة الفنية عن طريق محاكاة الاقدمين . والمبدآن في الحقيقة يتعاونان مبدأ العقل ومبدأ التقليد . فالعقل يبرر التقليد ويفلسفه . والتقليد يخفف من حدة العقل ويجمله . العقل لاتهمه غير الحقيقة بجفافها وصرامتها . والتقليد . اعني النسج على منوال الفن القديم . يحيي الفكرة ويحببها(١٣)

وليس للاديب ان يطلق العنان لاحاسيسه ومشاعره . لانها في جوهرها فردية محضة . بل عليه الا يسجل منها الا ماهو عام مشترك بين الناس كما يقتضيه

---

(١١) ابراهيم حمادة ، مسرح شوقي والكلاسيكية الفرنسية ، مجلة فصول ، المجلد الثالث – العدد (١) القاهرة . ١٩٨٢ ، ص ١٧١ – ١٧٢ .

(١٢) دريني خشبة ، اشهر المذاهب المسرحية ، ص ٧١ .

(١٣) مقدمة مسرحية (السيد) لكورني ، ص ٤٦ – ٤٧ .

المنطق والفكر. وخير الكتب عند الكلاسيين تلك الكتب التي يقرؤها انسان فيرى فيها افكاره حتى ليعتقد انه كان يستطيع تأليفها .(١٤)

ولا يعني احتكام الكلاسيين الى العقل، انهم يتجاهلون العواطف او ينكرونها كلياً. وانما يرون ان ارخاء العنان للعواطف يؤدي الى الجموح والتطرف وعدم الاتزان، لان العواطف شخصية فردية تختلف من انسان الى اخر. أما العقل فهو الحقيقة الكبرى التي يشترك فيها البشر في كل البيئات والعصور. والعقل الذي تصدر عنه الكلاسية ليس هو العقل الجاف والجامد الذي لايمكن ان يدخل في الادب، وانما هو عقل منفعل وحسّاس استطاع ان يفجر في الادب الكلاسي تحليلات دقيقة للعواطف الانسانية الحارة، لاتزال تهز الوجدان، وهذا العقل يلتقي فيه الخيال والتفكير والاحساس في مزاج متزن متعادل يحقق المتعة الفنية والفائدة في آن واحد .(١٥)

ثالثاً: العناية باللغة وتجويد الاسلوب: يعنى الكلاسيون عامة في ادبهم بالاسلوب فيجعلونه اسلوباً رفيعاً فخماً قائماً على الفصاحة والسمو والجلال، لااثر فيه للركاكة او العامية او الابتذال. وذلك لان الادب الكلاسي كان يدرس في المدارس والجامعات، ولانه كان يكتب للطبقات الارستقراطية. وشخصياته من الملوك والحكام الذين لاينطقون الا بلغه رافية تتلاءم ومستواهم الاجتماعي والثقافي.

يقول الشاعر الروماني هوراسي (٦٥ ـ ٨ ق.م) احد اقطاب الكلاسية في قصيدته التعليمية المشهورة (فن الشعر) مخاطباً الشعراء « ليس ممّا يليق بالمأساة ان تنطق بالشعر السوقي ولا ان تزخر بلغة الحانات القذرة او النكات البذيئة. فلا تظهر الهاً شريفاً او ملكاً عظيماً وقد اصبح معربداً مخموراً متسفلاً الى لهجة الحانات .. لان الاحرار والفرسان وذوي الجاه ليتأذون من هذا كله ولا يقدمون اكاليل الغار الى باعة الفول او الكستناء ».

والكلاسيون يحترمون قواعد اللغة واصولها. كما استقر عليها العرف ويعنون بالمحسنات البديعية والبلاغية والوان الصنعة والزينة والزخارف التي تجعل اللغة اكثر جمالاً وصقلاً. ولعلّ هذا ماجعل اعداء الكلاسية يتهمونها بحب التصنع

---

(١٤) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص ١٣.

(١٥) محمد حسن عبدالله، ص ١٢٠ وابراهيم حمادة، ص ١٢٧.

والابتعاد عن البساطة والصدق في التعبير . والميل الى القوالب والاشكال الجاهزة التي اكل عليها الدهر وشرب .

رابعاً : الخضوع للاصول والقواعد : خضع الادب الكلاسي للاصول والقواعد التي استنبطت من اعمال القدامى من الاغريق واللاتين ، وصدروا عنها وتقيدوا بها . لانهم رأوا ان هذه الاصول والقواعد هي التي تنزه الادب من العيب والنقص . والاديب الكلاسي عادة لايكتب الا بعد ان يطلع على هذه القواعد والاصول ويفهمها . ليأخذ بها في ادبه . ويخضع لها خضوعاً تاماً . فيكون ادبه بذلك سائراً على النهج القديم ومقبولاً ومعترفاً به . أما مصدر هذه الاصول والقواعد فهو ارسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق . م) في كتابيه (فن الشعر) و (الخطابة) . فما ورد في هذين الكتابين . لاسيما في الاول ممّا يتعلق بطبيعة الشعر المسرحي وانواعه وقواعده . عدّه الكلاسيون عين الصواب . وراحو يتدارسونه ويجلونه ولا يقبلون ان يتناوله اي نقد . ووضع الكلاسيون كتباً ودراسات لاتعدو ان تكون شرحاً او تلخيصا لاراء ارسطو مثل (فن الشعر) لهوراس و (فن الشعر) لبوالو . قال هوراس مخاطباً الشعراء :

انكبوا على تراث الاغريق ليلاً ونهاراً

اسبغت ربة الشعر نعمة النبوع على الاغريق ووهبتهم المقدرة على صياغة الكلام الموسيقي المكتمل لانهم لم يكونوا يعملون الا للمجد.

المسرحية التي تروق الجمهور فيطالب بتمثيلها مراراً يجب الا تزيد او تقل عن

وقال بوب اشهر الكلاسيين الانكليز داعياً الكتاب الى ضرورة اتباع قوانين القدامى « ان قوانين القديم وقد استكشفت . ولم تنشأ انشاء لهي الطبيعة نفسها . ولكنها الطبيعة يحدها النظام ويضبطها المنهج والقيد . فان الطبيعة ـ شأنها شأن الحرية ـ يحدها ويضبطها قوانين قد رسمتها هي بنفسها لنفسها . واذن فيجب ان نقدر قوانين القدماء حق قدرها . فان تقليد الطبيعه ليس الا ان نقلدهم »

والحق ان الكلاسيين الفرسيين في القرن السابع عشر لم يتبعوا كل القواعد التي تمثلت في المسرحيات الاغريقية واللاتينية. بل خرجوا على بعضها . فهم مثلاً فيما يخص الصراع في المأساة أحلّوا الحب واهواء النفس والصراع بين الواجب والعاطفة محل القضاء والقدر الشائع في المسرحيات اليونانية . كما لم يدخلوا الى مسرحياتهم الكورس والاناشيد . على نقيض المسرحيات اليونانية التي أدى فيها الكورس والاناشيد دوراً بارزاً .

أما أهم هذه القواعد والاصول التي التزم بها الكلاسيون فهي :

١ ـ قانون الوحدات الثلاث : وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان وتنسب خطأ الى ارسطو . على حين لم يشترط ارسطو إلّا وحدة الفعل عندما عرف المأساة بانها « محاكاة عمل جدي » واضاف « ولا تتمثل وحدة الحبكة ـ كما يظن ـ في كون موضوعها يدور على شخص واحد . فهناك اشياء لاتحصى تقع لهذا الشخص الواحد . ولا يمكن ان تختزل في وحدة .. ولما كان كل فن من فنون المحاكاة هو دائماً محاكاة لشيء واحد : وكذلك الحال في الشعر . فالقصة ـ كمحاكاة لفعل ـ يجب ان تعرض فعلاً واحداً تاماً في كليته . وان تكون اجزاؤه العديدة مترابطة ترابطاً وثيقاً . حتى انه لو وضع جزء في غير مكانه او حذف فان الكل التام يصاب بالتفكك والاضطراب .. » . معنى ذلك ان المسرحية يجب ان تصور فعلاً واحداً او حدثاً واحداً لا اكثر . أما وحدة الزمان فلم يشترطها ارسطو . وانما كل ماقاله بشأنها هو « وتحاول التراجيديا ان تقصر مداها ـ كلما امكن ذلك ـ على زمن مقداره دورة شمس واحدة او تتجاوز ذلك بقليل » لكن الكلاسيين جعلوا ذلك قاعدة ملزمة تحتم على الشاعر المسرحي ان تجري احداث مسرحيته خلال اربع وعشرين ساعة او اكثر من ذلك بقليل . وأما وحدة المكان فلم يشر اليها ارسطو . وانما استنبطها كلاسي ايطالي يدعى ماجي في عام ١٥٥٠ من وحدة الزمان وتقضي هذه الوحدة بان تقع احداث المسرحية في مكان او اماكن متعددة في مدينة او مقاطعة وبعبارة اخرى تعني وحدة المكان الامكنة التي يمكن الذهاب اليها في اربع وعشرين ساعة .

وجد الكلاسيون لهذه الوحدات اساساً عقلياً . وهو ان توافر هذه الوحدات في المسرحية . يضفي عليها التماسك والتركيز . ويخلق عند المتفرج انطباعاً بان مايراه على المسرح حيث يستغرق عرض المسرحية بضع ساعات . هو شيء يماثل الحياة والطبيعة .(١٦)

٢ ـ وحدة النوع : وتعني ان تكون المسرحية اما مأساة وإما ملهاة . والمأساة يجب ان يكون كل مافيها جداً لاهزل فيه . وان يخيم عليها شبح الذعر والرأفة . فلا يسمح ان يتخللها الهزل بحجة التفريج عن اعصاب الجمهور من شدة الحزن

(١٦) ابراهيم حمادة ، مسرح شوقي والكلاسية الفرنسية ، ص١٧٣ .

والفزع . على حين يخيم على الملهاة جو الهزل والمرح . أما الجمع في المسرحية الواحدة بين خصائص المأساة والملهاة فشيء يرفضه الكلاسيون كل الرفض :

٣ ـ والشخصيات في المأساة يجب ان تكون من الطبقات العليا والرفيعة كالملوك والامراء والقواد . لان هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديماً . ومن ثمة كانوا يصلحون لان يكونوا طرزاً وانماطاً يقتدى بهم . فلا يعهد بدور خطير من ادوار المسرحية لشخصية من عامة الشعب . الا اذا كانت المسرحية من نوع الملهاة .

٤ ـ اللغة الرفيعة والاسلوب الفخم اللذان يفرضان على الكاتب المسرحي الآ يستخدم في لغة المسرحية الفاظاً نابية او مبتذلة . لان ذلك لا يليق بالشخصيات الرفيعة التي تصورها المسرحية . كما يجب ان يكون اسلوب المأساة شعراً رفيعاً يخاطب العقول قبل العواطف .

٥ ـ يتكون بناء المسرحية (المأساة) من خمسة فصول . وهذا تقليد أوجده الرومان لان ذلك لم يكن سائداً في المسرحيات الاغريقية . غير انه اصبح تقليداً من تقاليد المسرحيات الكلاسية .

٦ ـ وثمة قاعدة كلاسية اخرى تحظر تجسيد مناظر القتل والعنف على المسرح . لان ذلك يخدش مشاعر المتفرجين . ويتنافى مع مبدأ الجمال الذي يحرص عليه الكلاسيون . فاذا كان في المسرحية قتل او ماشبه ذلك فان المتفرج يجب الآ يراه على المسرح . وانما يسمع به بوساطة ممثل يدخل الى المسرح ليعلن عن ذلك .

أما اشهر الكلاسيين فهم في فرنسا كورني وراسين اللذان برزا في المأساة . وموليير الذي برز في الملهاة . وفي انكلترا درايدن وبوب وفي المانيا لسنج وشلر .

يُعدّ كورني أبا المأساة الكلاسية الفرنسية في القرن السابع عشر . ومن مآسيه (السيد و (هوراس) . جاء بعده راسين الذي كتب عدة مآس منها (اندروماك) و (فيدر) . أما موليير فهو أبو الملهاة الفرنسية اذ كتب سلسلة من الملاهي جسّد فيها باسلوب هزلي ضاحك نقائص عصره وعيوبه . بغية تجاوزها .

مسرحية (السيد) :

تعد (السيد) من اهم المآسي التي نظمها الشاعر الفرنسي كورني «١٦٠٦ ـ ١٦٨٤) . تدور المسرحية على عاطفة نبيلة تربط بين الفارس النبيل رودريج ابن

قائد جيش قشتالة السابق والاميرة شيمين ابنة قائد الجيش الحالي . يقع خصام ذات يوم بين والدي العاشقين . يهين على اثره والد الفتاة والد الفتى الذي يطلب الى ابنه ان يثأر لابيه من الذي اهانه . ولو انه والد الفتاة التي يحبها . عند ذاك يعيش الفتى صراعاً نفسياً بين الواجب والعاطفة ينتهي بتغليب الواجب على العاطفة . اذ يدخل في مبارزة مع الرجل الذي اهان والده ويقتله . وعندما يصل الخبر الى الفتاة يجن جنونها وتسعى الى الثأر لابيه من حبيبها . ثم يخوض رودريج

حرباً للدفاع عن البلاد وينتصر فيها فيكافئه الملك ويصفح عنه لقتله قائد جيشه . ويعينه قائداً للجيش . ثم تحدث سلسلة من الاحداث تدور على حيرة شيمين بين الثأر من حبيبها والصفح عنه . وتنتهي المسرحية نهاية سارة عندما تصفح شيمين عن رودريج . اذ تراه وقد صار بطلاً لامعاً .

وهكذا نجد المسرحية تمجد البطولة والشرف والخصال الحميدة وازدراء الضعف والخوف والتردد . وتصور عواطف انسانية متباينة وشخصيات ذات نفوس سامية تسمو على الطراز البشري المألوف . والطابع الكلاسي الغالب على المسرحية يتمثل في اعلاء شأن العقل . والشعر الرفيع الذي نظمت به المسرحية . وتصوير قضايا انسانية عامة مثل غريزة الحب ونخوة الشرف ووفاء الابناء وحب الاوطان . ولعل ذلك جعل اللون المحلي والتقاليد والعادات والبيئة المحلية تبدو خافتة في المسرحية . وهاك انموذجاً من المسرحية :

دون دياغ ــ رودريك ، ألك قلب ؟
رودريك ــ غير والدي
قد يبلو امره في الحال
دون دياغ ــ ياللغضبة الكريمة
وياللشعور النبيل يخفف من المي
اني لأتعرف الى دمي فى نبيل هذا الغيظ

ويرتد اليَ شبابي في هذه الحماسة الخاطفة
تعال ياولدي . تعال يادمي . تعال واثأر لو صمتي
تعال وانتقم لي
رودريك ــ ممَّ ؟

دون دياغ ـ من اهانة جد قاسية
تصيب شرفينا في الصميم
من صفعة . لقد كاد السفيه يفقد من اجلها حياته
غير ان السن قد الوت برغبتي النبيلة
هذا السيف الذي يعجز زندي عن حمله
اضعه في يدك لتثأر لي وتقتص
فأذهب وامتحن شجاعتك تلقاء متكبر عاتٍ
فبالدم وحده انما يغسل مثل هذه الاهانة
مُتْ او اقتل . ومع ذلك فلا اعللك ولا
أمنّيك
فانا اندبك لقتال رجل يرهب جانبه
لقد رأيته مجللاً بالدم والغبار
يلقي الرعب في قلب جيش باسره
رأيت مئة كتيبة يبددها بأسه
وان كان لي ان ازيدك علماً
فهو اكثر من جندي باسل وقائد كبير
انه ...
رودريك ـ رحماك . اكمل
دون دياغ ـ والد شيمين ... (١٧)

الرومانسية :

ظهرت ألرومانسية الى الوجود ثورة ورد فعل على قيود الكلاسية وقواعدها ومفاهيمها التي مضى عليها زمن طويل . ففقدت اسباب الحياة والبقاء . وظهرت حاجة وتطلع الى مذهب ادبي جديد يكون قادراً على التعبير عن العصر وهمومه ومثله .

والرومانسية لغة مأخوذة من كلمة (رومانسي) وهي القصه الخيالية التي شاعت في اوربا في القرون الوسطى . وصورت الفرسان وبطولاتهم ومثلهم وعواطفهم . وقد

(١٧) السيد ، ص ٨١ ـ ٨٥ .

غلب عليها خيال جامح واجواء ساحرة وعواطف انسانية جياشة . ولعل هذه السمات هي التي اعجبت الرومانسيين في قصة الرومانس . وهي التي ربطت بين هذا المذهب وهذه القصة حتى نسب المذهب اليها وسمي باسمها . واشهر قصص الرومانس التي شاعت في القرون الوسطى قصة (تريستان وايزولد) التي تصور عاطفة قوية تسيطر على عاشقين لا ارادة لهما فيها .

استخدمت كلمة (الرومانسي) في اللغات الاوربية في عدة معان ودلالات . منها دلالتها على كل ما هو خيالي بعيد عن الواقع على سبيل الذم . ثم صارت تطلق على الاشياء الجميلة لغموضها وغرابتها مثل مناظر الطبيعة وجمال المرأة . واخيراً باتت تطلق على كل ادب جديد يقف نقيضاً للادب الكلاسي في الدعوة الى الحرية والخروج على القواعد والاصول القديمة والتعبير عن العواطف الانسانية وجمال الطبيعة .

اخذت تباشير الرومانسية تظهر في الاداب الاوربية مع منتصف القرن الثامن عشر . لكن سماتها وخصائصها تبلورت وصارت تشكل مذهباً له قواعده واصوله في اواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر . واذا اردنا تعريف الرومانسية وجدنا امامنا تعريفات كثيرة ومتباينة . حتى ان باحثاً جمع هذه التعريفات فوجدها مئة وخمسين تعريفاً . وعلى الجملة الرومانسية « اصطلاح شامل لعدد كبير من الاتجاهات نحو التغيير نشأت في اواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر . وهي اتجاهات تتباين في اوقاتها واماكنها ودعاتها . وتتدرج من مجرد بحث عن نواح جديدة في نطاق الاطار القديم للتقاليد . الى الثورة الصريحة على هذا الاطار نفسه . ويمكن تصنيف هذه الاتجاهات بصورة عامة تبعاً لموضوعاتها ومواقفها واشكالها فموضوعات الرومانسية تشمل المناظر والثقافة في غير البلاد الكلاسية . والعصور الوسطى . والماضي القومي . والالوان المحلية الشاذة . والخصوصيات بدلا من العموميات . والطبيعة (وخاصة في صورها العنيفة التي لم تمسها يد الانسان) كخبرة شخصية مباشرة . والمسيحية . والفلسفة المثالية . والعناصر الخارقة . والليل . والموت . والخرائب . والقبور . وماله صلة بالجرائم المرعبة والامور الشيطانية . والاحلام . واللاوعي . واكثر المواقف تمثيلا وايضاحاً للرومانسية هو الفردية فالبطل الرومانسي اما ان يكون انساناً لايفكر الا في ذاته ينتهبه الحزن والملل . واما ان يكون ثائراً هائجاً ضد المجتمع . ولكنه في كلتا هاتين الحالتين يلفه الغموض ... قد فضل الرومانسيون العاطفة على العقل . كما فضلوا الاشياء المثالية والتطلع لها

على الواقع والتسليم بالضرورة . أما من حيث طريقة التعبير فان الرومانسية تطالب بالتحرر من القواعد والتقليد . وتؤكد اهمية التلقائية والغنائية . كما انها تميل نحو احلام اليقظة والغموض وخلط الحواس بعضها ببعض وتداخل وظائف الفنون المختلفة وحدودها . »(١٨) .

أما العوامل التي ادت الى نشأة الرومانسية فكثيرة منها :

١ ـ ظهور الطبقة الوسطى (البرجوازية) في المسرح السياسي والاجتماعي في اوربا ابان القرن الثامن عشر . وقد شرعت تعمل وتتطلع الى الظفر بحقوقها السياسية والاجتماعية على حساب الطبقة الارستقراطية المسيطرة على مقاليد الامور . لهذا شرع رجال هذه الطبقة يدعون الى قيم ومثل جديدة مثل الدعوة الى الحرية والديمقراطية والاشادة بالفردية . وتمجيد العمل الانساني ومحاربة الامتيازات القائمة على الحَسَب والنسب والحكم الوراثي .

كان الاديب في عهد الكلاسية يعتمد على الطبقة الارستقراطية التي كانت تعوله . لهذا كان يتوجه بادبه اليها . ويعبر عن مثلها وقيمها لكنْ حين ظهرت الطبقة الوسطى في القرن الثامن عشر وجد الاديب جمهوراً جديداً يقرأ له . يمكن الاعتماد عليه . وهذا الجمهور يريد منه ان يعينه في نيل حقوقه . من هنا صار الادب يتجه اتجاهاً شعبياً . لا في اختيار الاشخاص والموضوعات الشعبية والتحدث عن المشاعر الفردية حسب . وانما في التعبير عن الامال والتطلعات العامة لهذه الطبقة الجديدة(١٩) . وهكذا ظهر أدب جديدٌ يتسم بالتجديد والفردية والحرية ومحاربة القواعد والاصول القديمة .

٢ ـ ظهور الوعي القومي مع قيام الثورة الفرنسية وفي اعقابها . مَما جعل الشعوب الاوربية تحس بذاتها وكيانها القومي . وتناضل من اجل حريتها . ولَمِّ شتاتها في دول ذات طابع قومي . بدلاً من تشتتها في ممالك ومقاطعات اقليمية . كما كان الشأن في عهد النظام الاقطاعي الذي ساد اوربا في القرون الوسطى . راح الاديب . وسط هذا الجو . يؤكد الطابع المحلي في ادبه . فيصور البيئة المحلية

---

(١٨) الرومانتيكية في الادب الانكليزي ، ص ١٣ ـ ١٤

(١٩) محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، ص ٣٥

وما فيها من مناظر وعادات وتقاليد واخلاق وازياء . ويحيي الماضي في صورة جميلة ومشرقة . وهكذا شاع ادب جديد يختلف اختلافا واضحاً عن الادب الكلاسي القديم الذي كان يصور كل ما هو عام يهم البشر كافة . ادب يصور الخصوصيات فيما يتعلق بالبيئة والموضوعات والقضايا .

٣ ـ السأم من قيود الكلاسية واصولها وقواعدها التي صارت بمرور الزمن عتيقة وبالية . ودخلتها المغالاة والتطرف في فرض القيود والتحديات والقوالب الجاهزة على الادباء . مما حدا بهم الى الضيق بها والتطلع الى ادب جديد . ليست فيه قيود كقيود الكلاسية . ادب يعبر عن روح عصر شهد احداثا خطيرة هزت قيمه وغيرت مثله .

٤ ـ وهناك عوامل اخرى ساهمت في نشأة الرومانسية تتمثل في تفشي الحزن واليأس في نفوس الشباب والمثقفين في اعقاب انهيار نابليون واخفاق الثورة الفرنسية . فعند قيام هذه الثورة تفاءل الجميع وعقدوا عليها آمالاً في نشر قيم الحرية والاخاء والمساواة بين الناس والشعوب . لكن الثورة الفرنسية حين منيت بالاخفاق . ورجع الحكم الملكي الى فرنسا وغيرها . سادت النفوس موجة من القلق والحزن والتشاؤم . فجاء الادب الرومانسي يعبر عمّا انتاب النفوس بعد خيبة الآمال . ويعبر . في الوقت نفسه . عمّا سمّي بمرض العصر . وهو احساس بالضيق ينشأ في النفس من عدم القدرة على التوفيق بين ما يأمل الانسان وما يستطيعه . وعلى الجملة اسفرت الحوادث والظروف التي شهدها القرن الثامن عشر عن ادب تسيطر عليه الشكوى ومرض العصر . ويتغنى بالالم . والاطلال . ويعنى بالليل والموت والقبور(٢٠) .

أما خصائص وسمات المذهب الرومانسي ، فنجملها على الوجه الاتي :

---

١ ـ اطلاق الموقف الفردي في التعبير : امن الرومانسيون بالحرية ومجدوها في الفن والادب والسياسة والاجتماع . فالفرد عندهم حر . والعاطفة حرة . والتعبير الادبي حر . لهذا رأى الرومانسيون ان الادب تعبير ذاتي عن مشاعر الاديب

---

(٢٠) محمد مندور ، في الادب والنقد ، ص١٢٦ ، ١٣٠ .

وعواطفه . ومن ثم حطموا القيود والأغلال التي كبّل بها الكلاسيون الادباء زمناً طويلاً . فالاديب الرومانسي عندما يكتب لا يخضع نفسه لاية قاعدة . وانما يستوحي ذاته حسب

إن الادب الرومانسي عامة ادب ثورة وتحرر وفردية . فكل ما فيه ذاتي وليس موضوعياً . وهو يعبر عن آلام الرومانسي وآماله في اسلوب ذاتي مشبوب . وفي المسرحية الشعرية خرج الرومانسيون على قانون الوحدات الثلاث . وجمعوا في المسرحية الواحدة بين خصائص المأساة وخصائص الملهاة . كما جسدوا فيها مناظر الموت والعنف .

٢ ـ استلهام العاطفة والخضوع لها وتغليبها على العقل : آمن الرومانسيون بالعاطفة وخضعوا لسلطانها . وجحدوا سلطان العقل . لان العقل في نظرهم لا يحقق للانسان الا الجفاف والجمود . ان العاطفة عند الرومانسي هي طريق الحقيقة التي لا يتطرق اليها الشك . لان منبعها هو الضمير . لهذا اسلم القياد الى القلب الذي هو منبع الالهام والهادي الذي لا يخطيء . فهو موطن الشعور . ومكان الضمير . والرومانسية تعتد بالعاطفة وتؤمن بحقوق القلب . وتثور على قيود المجتمع التي تحد من هذه الحقوق . وتسمو بالحب العفيف الطاهر وتقدس حقوقه .(٢١) يقول الشاعر الرومانسي الفرنسي الفريد دي موسية (أول مسألة لي هي الا القي بالاً الى العقل) . وينصح صديقا له ان « اقرع باب القلب ففيه وحده العبقرية وفيه الرحمة والعذاب والحب » من اجل هذا نرى الابطال في القصص والمسرحيات الرومانسية تسيطر عليهم العاطفة وتقودهم وتسيّرهم كيفما تشاء . وهم يستسلمون لها حتى اذا كانت تقودهم الى الموت . ففي رواية فكتور هيجو (احدب نوتردام) نلقى بطلها . وهو شخص مشوه الجسم . يعشق فتاة . يعتقد انها غجرية . عشقاً يصبح شاغله الاكبر في الحياة ويجعله ذلك يجري وراءها وينقذها من عدة ملمّات . غير انه لا يستطيع ان ينقذها عندما يحكم عليها بالاعدام . وعند ذاك يدفن نفسه معها في قبر واحد .

٣ ـ عشق الطبيعة والهيام بها واستلهامها : عشق الرومانسيون الطبيعة ووجدوا فيها ملاذاً واماً حنوناً . يلجأون اليها هرباً من قيود المدينة وقسوتها وشرورها . فيجدون في احضانها الحب والعطف والرحمة والسلوان . ((ولا شك ان لرهف

---

(٢١) محمد غنيمي هلال . الرومانتيكية . ص ٣٥ ـ ٣٨

الحس وشبوب العاطفة عند الرومانتيكيين أثراً عظيماً في هيامهم بالطبيعة في جميع مظاهرها . فهم يريدون ان يستلهموها ويستوحوها اسرارها . وان يكون ادبهم صورة صدق للشعور الصادق بما يتجلى لاحساسهم من مناظرها . »(٢٢)
والرومانسي ، نتيجة لشدة تأثره بجمال الطبيعة . يندمج فيها ويذرف الدموع . وينحني امامها اجلالا وتعظيماً لها . لهذا نرى ان وصف الطبيعة يحتل حيزاً كبيراً في القصص الرومانسية ، كما نلقى الشخصيات في هذه القصص تحب الطبيعة وتخلو اليها وتبثها الامها واحزانها . كما هي الحال في رواية (عمال البحر) لفكتور هيجو و (رافائيل) للامارتين . ولعلّ اساس هذه السمة في الادب الرومانسي يكمن في النداء الذي وجهه جان جاك روسو الملقب بعاشق الطبيعة بالتخلي عن الحياة المدنية والعودة الى احضان الطبيعة حيث البساطة والخير والمساواة والنقاء .

٤ ـ اللون المحلي : وهو مايتجلى في تصوير الخاص بدلاً من العام . فالاديب الرومانسي يعنى برسم البيئة المحلية وما فيها من مناظر وعادات قومية . ويتناول مشكلات وقضايا ذات طابع خاص متعلق ببيئة معينة . على نقيض الاديب الكلاسي الذي يعنى بتصوير قضايا انسانية عامة .

٥ ـ الاعجاب بآداب القرون الوسطى وملاحم شمال اوربا واستلهامها . اذا كان الكلاسيون يجلّون الآداب الاغريقية واللاتينية ويستوحونها . فان الرومانسيين ، على نقيض هؤلاء . وجدوا ضالتهم في قصص الرومانس التي عرفتها اوربا في القرون الوسطى والملاحم القديمة لدول شمال اوربا التي اذكت شعورهم وألهبت عواطفهم . فتأثروا بها واستوحوها في آثارهم الادبية . وذلك لانهم عثروا فيها على اجواء ساحرة وعواطف مشبوبة وصادقة . وشخصيات انسانية يغلب عليها النقاء والفطرة ومختلف الفضائل التي كانوا ينشدونها في الواقع فلا يجدونها الا في هذه الاداب .

الادباء الذين رفعوا لواء الرومانسية في اوربا كثيرون . منهم في انكترا زورث وكوليردج وشللي وكيتس وبيرون . ويرى المؤرخون ان الرومانسية في انكلترا بدأت بصدور ديوان (مقطوعات قصصية غنائية) للشاعرين وردزورث وكوليردج في عام ١٧٩٨ . لانه جاء ثورة ضد الادب الكلاسي . وانتقالاً الى البساطة في الموضوع

---

(٢٢) المرجع نفسه . ص ١٧١

والاسلوب . ففي الموضوع حملت اغلب القصائد موضوعات جديدة ذات طابع شعبي كالصداقة وحكايات عن شخصيات خرافية ومناظر البلاد والطبيعة . وفي الاسلوب جاءت القصائد في لغة سهلة تقرب من لغة الحياة اليومية لاتكلف فيها ولا زخارف.
وفي فرنسا برز ادباء رومانسيون اشهرهم فكتور هيجو الذي هزّ اركان الادب الكلاسي ولا سيما في المسرحية الشعرية . وكتب الشعر الغنائي والمسرحية الشعرية والرواية . من مسرحياته (هرناني) و (كروموبل) . ومن رواياته (البؤساء) و (عمال البحر) و (احدب نوتردام) . ومنهم لامارتين والفريد دي موسيه والفريد دي فيني . وفي المانيا اشتهرجوته* شاعراً وروائياً ومسرحياً . ومن اعماله التي حظيت بشهرة كبيرة رواية (آلام فرتر) ومسرحية (فاوست) .
قصيدة رومانسية : (الوضع الاسمى) للشاعر الانكليزي وردزورث :

انهض ! انهض ! ياصديقي واترك كتبك
والا اعتراك الازدواج .
انهض ! انهض ! ياصديقي . ولتصف نظراتك

لمَ كل هذا العناء والضنى ؟
الشمس فوق راس الجبل

ضياء رقيق يجدد الحياة . قد بسط
على كل الحقول الخضراء الممتدة
صفرة الغروب العذبة الاولى .
الكتب ! انها صراع لانهائي رتيب
تعال استمع الى عصفور الغابة
ماعذب انغامه ! لعمري
ان فيها لحكمه اكبر .
ثم انصت ماأسعد ماينشد الدج !
هو ايضاً ليس بالواعظ الهين الشأن
تقدم في نور الاشياء
ودع الطبيعة تعلمك وتهديك
ان لها عالماً من الثروة الميسورة

---

* بدأ جوته حياته رومانسياً . لكنه فيما بعد هاجم الرومانسية وعدها ادب ضعف ومرض .

يبارك عقولنا وقلوبنا

حكمة تلقائية تتنفسها العافية
حقيقة يتنفسها الفرح
حافز واحد من غابة في الربيع
قد يعلمك عن البشر
وعن الشر والخير
اكثر مما يستطيع الحكماء اجمعين

ما ابدع المعرفة التي تأتي بها الطبيعة
ان عقولنا المتطفلة
تشوه اشكال الاشياء البديعة
نحن نقتل لنشرّح
كفانا علماً وفناً
اطوِ تلك الصفحات العقيمة
وتقدم معي بفؤاد
يرتقب ويستجيب(٢٣) .

الواقعية :

ما ان حل النصف الثاني من القرن التاسع عشر . حتى شرعت اوربا تشهد اتجاهات ودعوات فكرية وادبية تعبر عن ضيقها واستيائها بما آل اليه وضع الادب والفكر في ظل تيارات الرومانسية التي اغرقت الادب بالاوهام والخيال والرؤى العاطفية . مَما خلق هوَة كبيرة بين الادب والواقع . من اجل هذا أخذ فلاسفة وفنانون وادباء ينادون بعودة الادب الى الواقع وتصويره تصويراً دقيقاً بعيداً عن الخيال والرؤى المثالية .

نفهم مَما تقدم ان العامل الاول في نشأة الواقعية هو مغالاة الرومانسية وتطرفها في الهروب من الواقع والانشغال بالاحلام والجري وراء الخيال .

---

(٢٣) الرومانتيكية في الادب الانكليزي . ص ١٢٦ ـ ١٢٧ .

أما العامل الثاني فهو التقدم الكبير الذي حققته العلوم في هذا الوقت نتيجة لتطبيق المنهج التجريبي في ميدان العلوم الذي حقق نتائج واكتشافات علمية خطيرة في زمن قصير .

لقد ساهم هذا التقدم العلمي في شيوع النظرة الواقعية عند الناس واحلالها محل النظرة المثالية التي تجعل الانسان ينظر الى الوجود من خلال ذاته وعواطفه واوهامه . على حين ينظر الانسان الواقعي الى الوجود نظرة موضوعية لااثر فيها للذاتية والعواطف والاوهام . لهذا تكون النظرة الواقعية دقيقة ترى الواقع في صورة موضوعية كما هي دون تزييف او اضفاء رتوش عليه .

دعت الواقعية الى ان يكون الفن والادب مطابقين للطبيعة يصورانها كما هي . وان يعبرا عن الاشياء كما تبدو في الملاحظة او التجربة . حتى يصلا الى حقائق الاشياء

يُعدّ الروائي الفرنسي شنفلوري (١٨٢١ ـ ١٨٨٩) اول من استخدم مصطلح (الواقعية) وتحدث عما تعينه الواقعية . وقد رفض جميع اشكال الادب الخيالي . واعجب بروايات بلزاك . ودعا الروائي الى « ان يدرس مظهر الاشخاص ويسألهم ويمحّص اجوبتهم ويدرس مساكنهم ويستجوب الجيران ثم يدون حججه . واضعاً حداً لتدخل الكاتب الى اقصى درجة ممكنة . فيكون المثال الاعلى نوعاً من اختزال مقاصد الاشخاص وسلسلة من الصور لمظاهرهم المتنوعة . ان الملاحظة الدقيقة هي عمل الروائيين الاساس . فلقد زال الهوى والوهم . ان الواقعية تهدف الى ان تصبح التعبير عن التفاهة اليومية .) .(٢٤)

تميز الادب الواقعي بما يأتي :

أولاً : اعتمد الادب الواقعي على التصوير الواقعي للاشياء . كما تظهر في الملاحظة او التجربة . بدلاً من التصوير الخيالي القائم على الوهم او الحلم او العاطفة .

ثانياً : الادب الواقعي ادب موضوعي . يصور الاشياء كما هي . دون تدخل الكاتب فيما يصور . اعني دون اقحام الكاتب ذاته او معتقداته او عواطفه فيما يصور ويصف

(٢٤) فيليب فان تيغيم ،المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا ، ص ٢٤٢ .

ثالثاً : يستمد الادب الواقعي موضوعاته وشخصياته من حياة الطبقتين الوسطى والدنيا . وليس من الطبقة الارستقراطية . فيصور قضايا جديدة ذات طابع شعبي وامثلة انسانية عادية . لم يكن للادب عهد بها من قبل .

رابعاً : لان الادب الواقعي عني بتصوير اثر المجتمع في الانسان . ولمّا كانت الظروف الاجتماعية السائدة في الوقت الذي ظهرت فيه الواقعية . مرّة وسلبية . فقد

برز في هذا الادب الياس والنظرة السوداوية إلى الانسان والحياة . اذ يبدو الانسان كائناً تحركه نوازع الشر والعدوان . أما هذه الظروف السلبية التي اسفرت عن هذه السمة في الادب الواقعي . فقد تكونت نتيجة لظهور الرأسمالية وتفشي النظرة النفعية في الاوساط الاجتماعية . ممّا جعل الانسان لا يعرف غير الاثرة والمصالح الفردية الضيقة والجري وراء المال . بعيداً عن الفضائل والمثل الاخلاقية . فالواقع الذي يصوره هذا الادب واقع قاس وقبيح يؤمن بقانون تنازع البقاء وبقاء الاقوى . فيه الانسان يمارس الاستغلال والجشع وتحركه النفعية والوصولية . ففي مجموعة روايات بلزاك التي تسمى (الملهاة البشرية) نجد المال هو الحقيقة والقيمة الاولى في المجتمع . وقد احتل مكانة الفضيلة والفطنة والجمال . وصار يملك كل شيء في مجتمع طبقت عليه انواع الاستغلال وتحولت فيه المحبة بين افراد العائلة الواحدة الى كراهية بسبب التنازع على المال . وخضع فيه الحب للقراطيس المالية واصبح الزواج مضاربة . وتحتم على الانسان ان يعتدي على غيره حتى لا يعتدى عليه . وان يخدع غيره حتى لا يخدع . مجتمع اناني قاس يرفع شعار (كل انسان لنفسه وحسب) . مجتمع تتجلى فيه جهاراً وحشية الاغنياء المستغلين وجرائمهم وسرقاتهم المعفاة من العقاب . ويضطر فيه المثقف ان ينحي ضميره جانباً ليصعد درجات السؤدد . ويعاني فيه العالم والفنان الاهمال والتردي في هوة الشقاء .(٢٥)

سُميت الواقعية الاولى التي عرفتها فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بالواقعية النقدية وذلك لانها قامت اساساً على نقد الواقع وتشخيص عيوبه ورفضه . غير انها ـ بسبب نظرتها السوداوية ويأسها ـ لم ترسم طريق الخلاص ولم تطرح البديل لهذا الواقع القاسي الذي صورته ورفضته . ومن اشهر اعلامها بلزاك وفلوبير . أما بلزاك فيلقب بابي الواقعية النقدية في فرنسا . وقد استطاع في (الملهاة

---

(٢٥) محمد مفيد الشوباشي ، الادب ومذاهبه . ص ١٢٤

البشرية) ان يستوعب وصف الحياة الفرنسية في مختلف اوضاعها ووصف حياة مختلف الفئات والجماعات بصورة حية وصادقة . لا يمكن ان ينساها القارىء ابداً .

فهو يجعل القاريء يعيش هذه الحياة ويتطلع على كل خاصية من خواصها . وقد وفق في ذلك بسبب تحريه الحق والتزامة الصدق في تصوير الواقع دون اي تأثر بمعتقداته الخاصة . لهذا جاء ادبه ادانة للطبقة الاجتماعية التي ينتمي اليها . وأما فلوبير فقد عرف مثل بلزاك بالدقة والموضوعية في تصوير الواقع ولاسيما في روايته (مدام بوفاري) التي جاءات صورة دقيقة عن الحياة الريفية الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر . وحياة الطبقة الوسطى فيها . تميزت الواقعية النقدية باتخاذها الواقع الموضوعي مصدراً لها . بدلاً من سبحات الاحلام . واستبدلت دقة التعبير واتقان التصوير . بالغموض والتهويل والابهام . وأثرت الصدق على التمويه والتضليل . واستمسكت بالصرامة العلمية في الكشف عن الحقيقة . دون الميل مع الهوى . واهتمت بالمجتمع اكثر من اهتمامها بالانسان . وعنيت بالمشكلات الاجتماعية اكثر مما عنيت بالعواطف الذاتية .(٢٦)

وفي القرن العشرين ظهرت مدرسة واقعيه جديدة تختلف عن الواقعية النقدية تلك هي الواقعية الاشتراكية التي عرفت في الاتحاد السوفيتي بعد ثورة اكتوبر عام ١٩١٧ . وترتبط نشأة هذه المدرسة بتأسيس الاتحاد العام للكتاب السوفيت في عام ١٩٣٢ . ولعل مكسيم غوركي هو اول من استخدم هذا الاصطلاح ولاسيما في خطابه الذي لقب في المؤتمر الاول لهذا الاتحاد في عام ١٩٣٤ . وقد فرّق فيه بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية . قال عن الواقعية الاولى انها صورت « الفرد ضد الجماعة والدولة والطبيعة . وكان السبب الاول لمعارضة الفرد للمجتمع البورجوازي هو رغبته في حشد انطباعات سلبية مناقضة لافكاره الطبقية واسلوبه في الحياة . وقد شعر الفرد شعوراً حاداً بأن الانطباعات كانت تؤخر نموه وتسحقه. ولكنه كان قليل الادراك لمسؤوليته هو نفسه عما في اسس المجتمع البورجوازي من سوقية وحقارة واجرام . » على حين « ان الواقعية الاشتراكية تعلن ان الحياة هي النشاط والخلق اللذان يرميان

الى تنمية اعظم القدرات الفردية قيمة لدى الانسان من أجل انتصاره على قوى الطبيعة وحفظ صحته واطالة عمره من اجل سعادته العظيمة في العيش على الارض التي يرغب ـ مع النمو المستمر لاحتياجاته ـ ان يجعلها مسكناً طيباً للبشرية . وقد توحدت في اسرة واحدة . »

---

(٢٦) المرجع نفسه ، ص ١٣٢

بعبارة اخرى ان محور الواقعية النقدية هو فردية يائسة ترى عيوب مجتمعها لكنها لاتقدر على تغيير هذا المجتمع لانها لاتلتحم بالقوى القادرة على تغييره. فينتهي تمردها إما باليأس وإما بالخضوع. لكن محور الواقعية الاشتراكية فردية اخرى: الفردية الاشتراكية التي تنمو في ظروف العمل الجماعي. وهي فردية ايجابية متفائلة.(٢٧) فالواقعية الاشتراكية واقعية موضوعية وبناءه. حلَّ فيها الفرد الذي يعبر عن فرديته بالعمل المتناسق مع المجموعة في مجتمع غير مستغل. محل الفرد الذي يتصارع مع مجتمعه.(٢٨) وهي تصور الحياة في تطورها الثوري. فترسم الفرد وهو يدرك الواقع بوصفه كائناً اجتماعياً. ويحاول دائماً ان يؤثر في مجرى تطوره. ويتخذ موقفه في جانب هذه الطبقة او تلك. من هنا قيل ان هذه الواقعية تقوم في الغالب على تصوير تأثير الافراد في البيئة. على حين تقوم الواقعية النقدية على تصوير تأثير البيئة في الافراد.

وهناك من يميز بين الواقعيتين على النحو الاتي «ان الواقعية النقدية هي. بعبارة اوسع. الادب والفن البورجوازي بمجموعهما... يتضمنان نقداً للواقع الاجتماعي المحيط. أما الواقعية الاشتراكية. وبعبارة اوسع ايضاً. الادب والفن الاشتراكيان بمجموعهما. فانهما يتضمنان موافقة الفنان والكاتب الاساسية على اهداف الطبقة العاملة والعالم الاشتراكي الذي هو قيد النشوء..».(٢٩) اي ان الواقعية الاشتراكية تؤمن بالاشتراكية وتتبناها منهجاً لبناء الواقع الجديد والقضاء على السلبيات والمعوقات الكافة التي تعترض طريق الانسان وهو يعمل من اجل البناء والتقدم. وهي تصور الواقع تصويراً حياً يتجلى فيه الصراع والحركة والتطور.

عرفت فرنسا في اواخر القرن التاسع عشر مدرسة جديدة كانت امتداداً وتطويراً للواقعية النقدية الى نهايتها المنطقية وطرحت طريقة علمية لتنفيذ منهاجها. فالطبيعية تكمل الواقعية. تؤكدها وتزيد فيها(٣٠) وبعبارة اخرى تبدو الطبيعية اكثر موضوعية وعلمية من الواقعية. اذ انها تأثرت بنظريات وحقائق علوم الحياة والطب والنفس وطبقتها في ميادين الادب والفن.

(٢٧) شكري محمد عياد، الادب في عالم متغير، ص ص ١٢٠ ـ ١٢١

(٢٨) نجيب فايق اندراوس، المدخل في النقد الادبي، ص ١٣٣

(٢٩) ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص ١٣١ ـ ١٣٢

(٣٠) ديمين كرانت، الواقعية، ص ٤٨.

يُعدّ الاخوان جونكور ، ادمون (١٨٢٢ ـ ١٨٩٦) وجول (١٨٣٠ ـ ١٨٧٠) مبتكري المذهب الطبيعي في الادب الفرنسي ، في قصص ارّخا فيها ، على نحو مسهب وصادق ، لحقبة مهمة من تاريخ فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

لكن اميل زولا (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢) اصبح رائد هذا المذهب ، في كتاباته النظرية التي اوضح فيها اسس المذهب ، وروايانه التي جاءت تطبيقاً لما دعا اليه . قرأ زولا وتأثر بالنظريات العلمية التي شاعت في عصره ولا سيما ماورد في (بحث في الوراثة الطبيعية) للوكاس ، و (اصول الاجناس) لدارون و (المدخل الى الطب التجريبي) لكلود برنار حتى غدا يرى ان الانسان مسير في الحياة ، فلا اختيار له ، واهم مايسيّره الوراثة والبيئة . قال زولا في معرض تقديمه لمذهبه مخاطباً الشباب « كفى غنائية ، كفى كلمات كبيرة جوفاء ، عليكم بالحقائق ، بالوثائق ... ثقوا بالحقائق وحدها . الحاجة الوحيدة الان هي لقوة الحقيقة . » .

إن مايميز المذهب الطبيعي هو ذلك الايمان الراسخ والواضح في العلم ، في طرق الملاحظة والتجريب والتوثيق . والطبيعية ليست سوى « تركيبة العلم الحديث مطبقة على الادب » .(٣١)

ولعلّ اهم مايمثل النزعة الطبيعية عند زولا سلسلة رواياته التي اصدرها طيلة ثلاثين عاماً ، وسمّاها (روغون ماكار) ، صور فيها تصويراً دقيقاً وصريحاً حياة أسرة فرنسية عادية.. ينتمي افرادها الى عدة اجيال ، تحركهم الغرائز وعوامل الوراثة ، فتصدر منهم رذائل وانحرافات مختلفة ، تعطي صورة سوداء قاتمة عن الانسان . قال عنها زولا « اني سأدرس اسرة ما ، فأدرس افرادها فرداً فرداً .. من اين جاءوا ، والى اين يسيرون ، وكيف يؤثر كل منهم في الآخر .. اسرة هي قطعة بذاتها من القطيع الانساني ، وهي مع ذاك تمثل القطيع كله في عمله وسلوكه . ثم اني مختار لهذه الاسرة حقبة من الزمان بعينها .. حقبة من التأريخ حافلة تمدني بكل مافتقر اليه من صور البيئة وظروف الحياة » .

واليك قطعة من رواية واقعية ، رواية (مدام بوفاري) لفلوبير .

« ... وجلست الى مكتبها فكتبت رسالة ، ثم احكمت اغلاقها في بطء واثبتت عليها التاريخ والساعة .. »

---

(٣١) المرجع نفسه ، ص ٥٥ .

ثم قالت في صوت ينذر بالجلل : لك ان تقرأ هذه غداً .. وحتى ذاك الوقت . ارجو الا تسألني .. ولا سؤالاً واحداً .

ــ ولكن .
ــ اواه دعني .

واستلقت ايما على فراشها وانتابتها غفوة استيقظت منها على طعم مرير في فمها .. ورأت شارل فعادت تغمض عينيها . واخذت تدرس نفسها في فضول . لتستبين ما اذا كانت بمنجى من الالم .. ولكن لا . لم يكن ثمة ألم بعد . وسمعت دقات بندول الساعة . وازيز النار في المدفأة . وانفاس شارل وهو واقف الى جوار السرير معتدل القامة . وقالت لنفسها : آه ماهون الموت ! لن البث ان استغرق في النعاس ثم ينتهي كل شيء . وتناولت جرعة من الماء ثم ادارت وجهها نحو الحائط . وعاودها الطعم البغيض . كأنه طعم المداد . وتنهدت قائلة : انني ظامئة .. آه . لشدّ ما انا عطشانة ! . فقال شارل وهو يناولها كوبا من الماء : ماذا بك ! :. فقالت : لاشيء .. افتح النافذة .. انني اختنق . ودهمها غثيان مفاجيء حتى انها لم تكد تجد وقتاً لتسحب المنديل من تحت الوسادة .وقالت في عجلة : خذه بعيداً .. القه بعيداً . وراح يحدثها ولكنها لم تجب . وظلت راقدة بلا حراك تخشى ان تؤدي اتفه حركة الى التقيؤ من جديد . ولكنها مالبثت ان احست ببرودة جليدية تزحف من قدميها نحو قلبها . وغمغمت : آه .. هذه هي النهاية . فقال : ماذا قلت ؟ فاخذت تحرك رأسها من جانب الى آخر في حركة خفيفة مفعمة بالالم . وهي لاتني تفتح فمها وكأن شيئاً ثقيلاً يجثم على لسانها . وفي الساعة الثامنة عاودها القيء ولاحظ شارل في قاع الحوض قطعاً من مادة بيضاء لاصقة . بجوانب القيشاني . فأخذ يردد : هذا غريب .. جد غريب . ولكنها قالت في صوت حازم : لا .. انك تخطيء .. وما لبث ان مدّ يده في رفق . بل وفي تلطف متحسساً بطنها . فارسلت صرخة حادة .. وتراجع مذعوراً .. » . .

الرمزية :

يقصد بالرمزية هنا تلك المدرسة الادبية التي عرفها الشعر الفرنسي خلال الربع الاخير من القرن التاسع عشر . حين سعى نفر من الشعراء الى ان يترجموا عن مشاعرهم الخفية بالرموز والايقاع . ولا يقصد بها الرمزية بمعناها العام الذي يعني

استخدام اسلوب التعبير الرمزي . بدلاً من التعبير المباشر . والرمزية بهذا المعنى قديمة عرفتها اداب الامم كافة .

إن اول من استخدم هذا الاصطلاح (الرمزية) في فرنسا . ناقد فرنسي هو جين موريـاس . اذ اطلقه في عام ١٨٨٦ على هذا المذهب . بدلاً من (التدهورية) الذي اطلقه خصوم المذهب عليه .

كانت العوامل التي اثرت في تكوين الرمزية كثيرة . منها الضيق والثورة على المذاهب الواقعية والطبيعية والبرناسية التي اغترت بظواهر الاشياء . وحصرت عنايتها في تصوير العالم الخارجي . على حين . لاتبدو الحقيقة في صورتها الصادقة ــ كما يرى الرمزيون ــ الا في اعماق الاشياء واغوار النفس .

ومن هذه العوامل التقدم الذي شهده علم النفس على يد فرويد واتباعه الذين القوا اضواء ساطعة على اسرار النفس الانسانية واكتشفوا عالم اللاشعور . وفسّروا احلام الانسان تفسيراً جديداً . مما لفت انظار الشعراء الى وجود عالم ثانٍ . الى جانب العالم المرئي . هو عالم النفس الزاخر بالاسرار والخفايا والحقائق . على الشعر . ان يعنى بها ويصورها بالايحاء والرمز والايقاع .

وفي الوقت نفسه أثر في نشأة الرمزية بعض الادباء والفنانين امثال الاديب الامريكي ادجار ألن پو والموسيقار الالماني فاجنر . أما پو فقد بهر الرمزيين عالمه غير الواقعي . وعنايته بالغموض والايهام والغرابة والتعطش الى اللانهائي واللامحدود . وأما فاجنر فقد أثر في الرمزيين مايشيع في موسيقاه من ميل نحو اختراق المادة والوصول الى ماوراء الحس وادراك السر الاعظم والانطلاق صوب اللانهائية .

من الرمزيين الذين تكلموا على الجانب النظري للمذهب الشاعر الرمزي فرلين الذي اصدر (الفن الشعري) في عام ١٨٨٤ . وممّا جاء فيه « على الشـعر ان يقترب من الموسيقى اكثر ممّا يقترب من النحت والرسم . وعليه شأن الموسيقى ان يوحي لا ان يرسم او يصور الخطوط والاشكال . أما الكلمات . وهي بعيدة من ان تطمع في الدقة التي هي المثال الاعلى للنثر الوصفي او التحليلي . فيجب ألا تستعمل « بدون شيء من الخطأ » . اذ ان القوة الشعرية تكمن في حالة كلمة تبدو ظاهرياً غير دقيقة في المعنى . وعلى القافية ان تتنكر لغناها الهجومي العنيف لتكتفي بشيء تقريبي

يلامس الاذن من غير ان يصدمها . وعلى الابيات . بعدد اجزائها المفردة . ان تترك في الفكر شيئاً من عدم الرضى . إن وسائل الفن هي التنوع في اللون والشكل . وهي الضبابي والطافي . لان غرض الشعر ليس الفكرة الواضحة والعاطفة الدقيقة . بل الابهام في القلب والغموض الواضح في الاحساسات والتردد في حالات النفس . ان هذه المفاهيم التي لايستطيع الذكاء وحده او التمثيل المحسوس ان يصفها . لايمكن الا ان توحي ايحاء . » .

* يتميز الادب الرمزي عامة بما يأتي :

أولاً : العناية بالواقع غير المحسوس : هجر الرمزيون الواقع المحسوس ونأوا بأنفسهم عنه . وذلك لان فلسفتهم كانت تقوم على اساس ان العالم المادي الذي نعيش فيه ونحسه ماهو الا صورة لعالم آخر اجمل واكمل . وانه رمز لعالم غير محسوس . وان مظاهر الكون المادية كافة ليست الا رموزاً لحقائق اخرى اسمى واعظم من تلك الحقائق او الماديات التي نراها ونلمسها في العالم المحسوس . من هنا كان فرار الرمزيين الى عالم يسوده الغيب والغموض والاحلام . فمثلاً هام رامبو على وجهه في الكون يبحث ويفتن ويحاول ان يصل الى وحدة شاملة تصله بما لم يجده في العالم .(٣٢)

ثانياً : يستخدم الشعر الرمزي اسلوب الرمز . ويقوم على الايحاء بدلاً من الافصاح والتلميح بدلاً من العرض . لان هذا الاسلوب كفيل بأن يعبر عما يريده الشاعر من ادراك للمجهول والوصول الى اعماق اللاوعي والتعبير عن المشاعر الخفية والغامضة وحالات النفس الروحية . كما ان هذا الاسلوب يستطيع ان يولد المعاني في ذهن القاريء . يقول مالاراميه عن الشعر « يجب الا يكون وصفياً ولا روائياً . بل ايحائياً . وان يتكلم المرء كشاعر هو ان يكتفي بالتلميح عن الاشياء او ان يستخرج صفتها التي تجسم فكرة ما . وليس للقاريء ان يقاد بيده الى موطن فكرة الشاعر الدقيقة . بل عليه ان يجد الفكرة التي يتضمنها حقل القصيدة الضبابي وان تقوده علامة لاتدرك الى احد الامكنة حيث تختبيء او تتفتح فكرة هي غامضة لانها

---

(٣٢) اسماعيل رسلان . الرمزية في الادب والفن . ص ١٠٤ ــ ١٠٥ .

مركبة . ان كل قاريء يجد ماينا سبه من هذه الفكرة المركبة وفقاً لخياله ونفسه وزمنه او بيئته . ويكون القاريء امام القصيدة كالمستمع امام الموسيقى . » .

ومن المباديء الرمزية المعروفة (ان في الوضوح مللاً) و (سمّ شيئاً باسمه تقتل ثلاثة ارباع شاعريته) . من اجل هذا نجد الشعر الرمزي يحفل بالغاز ومعميات وصور وتعابير في غاية الغموض والتعقيد .

ثالثاً : المزج بين الشعر والموسيقى : سعى الشعراء الرمزيون الى تأكيد وابراز عنصر الموسيقى في الشعر الناجمة من جرس الالفاظ وانسجامها وتراكيب الجمل . حتى يجعلوا الشعر موسيقى خالصة . فالشاعر الرمزي « يستعين بالموسيقى اللفظية والايقاع حتى تتمكن الالفاظ من اداء وظيفتها في خلق الاحلام والوصول الى أعماق النفس وخلجاتها الخفية . والموسيقى والايقاع يشتركان مع الرموز والصور الشعرية في ايحاء الانفعالات لذلك نرى الشعر عندهم (صورة وايقاع) .. فالالفاظ في الادب الرمزي بصفة خاصة لها قيمة موسيقية فضلاً عن اشاراتها الى المعنى المرسوم في الفكر . ولمّا كان غرض الشعر في رأي الرمزيين خلق الحالات النفسية قبل ان يكون نقل المعاني . فقد اهتموا بالعنصر الايقاعي ليتمكنوا من الوصول الى اهدافهم الشعرية التي كانوا يؤمنون بها . »(٣٣) يقول فاليري « ان الرمزية تتلخص ببساطة تامة في اتجاه عام تشترك فيه عدة جماعات من الشعراء يرمي الى ان يستعيدوا مااخذته الموسيقى منهم . »

ولعلّ هذه النزعة في الشعر الرمزي هي التي جعلته غير صالح للترجمة . اذ ان اهميته وجماله يكمنان في موسيقاه . والموسيقى تصعب ترجمتها من لغة الى اخرى . وفي الوقت نفسه جعل هذا الرمزيين من اتباع نظرية الفن للفن التي لاترى للفن والادب هدفاً اخلاقياً أو رسالة اجتماعية .

رابعاً : الخلط بين الحواس الخمس : دعا الرمزيون الى آراء ونظريات . طبقوها في اشعارهم . تقوم على الخلط بين وظائف ومعطيات الحواس الخمس وتداخلها . لهذا مزجوا الحس بالنظر والسمع . وحققوا من ذلك اندماجاً وتفاعلاً ساهماً في خلق جو غامض يوحي باحاسيسهم واحلامهم ورؤاهم الغامضة . ممّا اسفر عن ظهور صور وتعابير غير مألوفة في اشعارهم مثل (العبير الملون) و (السكون المشمس) .

---

(٣٣) المرجع نفسه ، ص١٠٨ ـ ١٠٩ .

خامساً : لايفهم الشعر ولا يقوّم بالمقاييس العقلية التقليدية . لانْ ليس للشعر عند الرمزيين معنى محدد . كما ان طبيعة الشعر لاتقبل تفسيراً واحداً يشترك فيه الناس كافة . وانما يفهم كل انسان الشعر بصورة معينة تختلف عما عند غيره . وغاية الشعراء الرمزيين هي تجميع الالفاظ لاحسب المنطق لتحقيق معنى يفهمه الجميع . ولكن على وفق الحس الشخصي لاظهار انفعالات الشاعر .

أما اقطاب الرمزية في فرنسا فهم اربعة : بودلير ومالارميه ورامبو وفرلين . ومن أهم الدواوين الشعرية التي غرفتها الرمزية ديوان (ازهار الشر) لبودلير . وقد اثار ضجة كبرى في الاوساط الثقافية الفرنسية ولقي اهتماماً كبيراً . لما فيه من ثورة وجدة في الشكل والمضمون . وفيما يأتي انموذج من الشعر الرمزي قصيدة (البعث) لمالارمية . :

لقد طرد الربيع الشاحب في حزن
الشتاء . فصل الفن الهاديء . الشتاء الضاحي
وفي جسمي الذي يسيطر عليه الدم القاتم
يتمطى العجز في تثاؤب طويل

• • • •

إن شفقاً ابيض يبرد تحت جمجمتي
التي تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم
واهيم حزيناً خلف حلم غامض جميل
خلال الحقول التي يزدهر فيها عصير لانهاية له

• • • •

واغوص منتظراً ان ينهض عني الملل
ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ
حيث ترفرف العصافير كالزهر في ضوء الشمس .(٣٤)

السريالية :

كانت السريالية امتداداً وتطوراً لمدارس واتجاهات ادبية وفنية عرفتها اوربا في اعقاب الحرب العالمية الاولى . اهمها (الدادية) .

---

(٣٤) محمد مندور . في الادب والنقد . ص١٣٧ ـ ١٣٨ .

والدادية مدرسة ادبية وفنية ظهرت في عام ١٩١٦ . عندما اجتمع نفر من الادباء والفنانين . على رأسهم تريستان تزارا ، في احد مقاهي مدينة زيوريخ بسويسرا . واصدروا بياناً سميّ البيان الدادي هاجموا فيه الحرب العالمية الاولى . وادانوا ماكان قائماً في اوربا من مذاهب واتجاهات في الفكر والاداب والفنون والاخلاق والسياسة . وعدّوها مسؤولة عن قيام الحرب العالمية الاولى . ودعوا الى هدم هذه المذاهب . لكنهم لم يبينوا الاسس والمباديء التي أرادوها في الادب والفن .

على انهم شجعوا الابداع الذاتي والفردية والتلقائية في التعبير . بعيداً عن القيود والقواعد والتكلف والمنطق . ولهذا سموا مذهبهم بهذا الاسم (الدادية) . وهو لفظ فرنسي يعني الحصان الخشبي الذي يركبه الاطفال في اللعب . وواضح ان مايربط بين الدادية وعالم الاطفال هو البراءة والعفوية وكراهة التكلف والمنطق .

تعني السريالية لغةً مافوق الواقعية ، اي العالم غير الواقعي او غير المرئي الذي عنيت بتصويره هذه المدرسة . وتعني اصطلاحاً المدرسة الادبية والفنية التي شاعت في فرنسا في العقد الثالث من هذا القرن واكدت اهمية اللاشعور والخيال والاحلام وضرورة تعبير الادب والفن عن ذلك بصورة عفوية بعيداً عن تدخل العقل والمنطق .

السريالية ــ كما يعرفها مؤسسها بريتون ــ « حركة ذاتية نفسية صافية يقصد بها التعبير إما شفاهة وإما كتابة او بأية طريقة . عن العمل الواقعي للفكرة بمليها الفكر في غياب كل مراقبة يمارسها العقل بعيداً عن كل انشغال جمالي او اخلاقي . » .

أما العوامل التي اسهمت في نشأة السريالية فاهمها مايرجع الى الحرب العالمية الاولى وما احدثته من كوارث وويلات للانسان الاوربي . فمّا جعل قيمه المألوفة تهتز . وثقته تضعف بالانظمة والمذاهب السائدة في مجتمعه . التي عُدّت مسؤولة عن قيام الحرب . من اجل هذا راح الاوربي يبحث عن قيم ومذاهب جديدة في الفكر والادب والفن . وهكذا ظهرت السريالية مذهباً وفلسفة تقدم تصوراً جديداً للكون . ماعادت الحضارة الاوربية عالماً مثالياً . وما عادت الانظمة السياسية والاجتماعية القائمة مبررة او مقبولة بعد ان عانى الاوربي في ظلها محناً وويلات .

ويمكن اجمال جوهر الفلسفة السريالية في مقولتين : اما الاولى فهي كما سماها بريتون ـ « النقطة العليا » وهي كل مايحملنا على الاعتقاد بوجود نقطة ما في

الفكر ينعدم فيها ادراك التناقض القائم بين الحياة والموت . والواقع والخيال . والماضي والمستقبل ، بين مايقبل التواصل وما لا يقبل التواصل . والاهتمام بكشف نقطة التوافق او التلاقي بين الاضداد هو هدف الاديب السريالي الذي تنمحي في رؤيته الروابط الزمانية والحدود المكانية ليلتقي مباشرة عالم الفكر والشعور . وأما المقولة الثانية فيمثلها مصطلح « المصادفة الموضوعية » وهي قائمة على اكتشاف بريتون للرباط الطبيعي بين الالية الذاتية الشخصية والالية الكلية ، او بين اللاوعي الشخصي الفردي واللاوعي الجماعي وحتى اللاوعي الكوني .(٣٥)

وممّا أسهم في نشأة السريالية ظهور علم النفس التحليلي واكتشاف عالم اللاشعور وما فيه من صور وذكريات واحلام لها دلالات خطيرة ودور مهم في توجيه سلوك الانسان وتفكيره .

بدأت السريالية في مطلع العقد الثالث من هذا القرن عندما راح بعض الادباء والفنانين يبحثون عن وسائل جديدة للتعبير الحر عن اللاشعور . وفي عام ١٩٢٤ اصدر بريتون البيان السريالي الاول الذي حدد فيه اسس السريالية . وممّا جاء فيه « تتوخى الحركة السريالية التعبير بالاندفاع البديهي السيكولوجي عن عمل الفكر الاصيل . انها مايمليه الفكر بمعزل عن كل رقابة يقوم بها العقل . وبمعزل عن كل أهتمام جمالي او اخلاقي . وقد طبقت هذه الاسس في اعمال ادبية وفنية عرفتها العشرينيات والثلاثينيات . وظلت السريالية نشطة في فرنسا حتى الاحتلال النازي لها إبان الحرب العالمية الثانية .

إن مايميز المذهب السريالي عن غيره عناية هذا المذهب بتقديم الجديد في الاعمال الفنية والادبية . وهو مايتمثل في تصوير الاحلام والرغبات المكبوتة والمزج بين تجارب العقل الواعي والعقل الباطن . لان في هذا وحده تظهر الحقيقة وتتعمق اسس الواقع . يقول بريتون في البيان السريالي الاول « لقد حاولنا ان نصف الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية عنصرين هما في طريقهما الى الاندماج لكي تصبحا في النهاية حقيقة واحدة . ان هدف السريالية الاسمى هو هذا التوحيد النهائي . اذ ان الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية هما الان في المجتمع الراهن على طرفي نقيض . وعندنا ان هذا التناقض بينهما هو السبب في شقاء الانسان .. ولذلك اخذنا على عاتقنا

---

(٣٥) محمد حسن عبدالله ، مقدمة في النقد الادبي ، ص ١٥٨ ـ ١٥٩ .

ان نجابه هاتين الحقيقتين الواحدة بالاخرى في كل مناسبة ممكنة . دون ان نجعل لايهما اهمية اكثر من الاخرى .. وبذلك جعلنا نتفحص مابينهما من تجاذب وتداخل . وفسحنا لتلاعب هذه القوى كل مجال لكي تتقارب هاتان الحقيقتان فتصبحا في النهاية شيئاً واحداً . » .

الموضوع الشائع في الفن والادب السريالي تصوير الاحلام . لان الحلم يحمل دلالات خطيرة ليست اقل شأناً من دلالات اليقظة . والحلم ـ كما يقول السرياليون ـ اذا تيسر القبض عليه في حالته الاولى . وقبل كل تحويل الى الطريقة المنطقية . يقدم صورة دقيقة لايستغاض عنها للحياة الفكرية . من ثم نجد الحلم اثمن كشف عن الحقيقة التي هي الغرض الجوهري للاديب . وليس صحيحاً وضع حالة اليقظة بحيث تعارض حالة الحلم . فالحلم يعطي لنا قدر ماتعطي اليقظة .

وشأن الحلم شأن الشذوذ النفسي والجنون اللذين يعبران بدورهما عن الحياة العميقة . والافراد العاديون لا يزيدون في شيء عن المصابين بامراض عقلية . كما ان اليقظة ليست بارفع من الحلم . لهذا يؤكد السرياليون الشرعية المطلقة لنظرة المجانين الى الحقيقة ولجميع الاعمال التي تصدر عنها . من هنا فمن مصلحة الشاعر ان يجمع رسالة هؤلاء وما يبدونه سراً .(٣٦)

والخيال عند السرياليين ليس باقل اهمية من الواقع . فقد يصبح الخيال واقعاً . والواقع خيالاً . لهذا يجب ان يكون الفن والادب تعبيراً حراً عن نشاط المخيلة . والشعر الحق هو الشعر الذي ينطلق في متاهات الخيال ويستعيد قوته التخيلية ويرتوي من مناهله الحقيقية . حتى يعود الشاعر وهو لا يعرف مااللغة وما الكلمة وما المقارنة وتغيير الافكار والنغم . ولا يعرف السبب او الوسيلة .

ولاثبات اهمية الخيال وخطورة شأنه . يورد السرياليون قصصاً وشواهد . لعل اهمها ماحدث لفلوبير في اثناء كتابته رواية (مدام بوفاري) . ففي ختام الرواية حيث تنتحر بوفاري بتناول السم . يقف فلوبير طويلاً لايستطيع كتابة هذا المشهد . وذلك لانه لم يسبق له ان خاض مثل هذه التجربة . حتى يعرف على نحو دقيق طعم السم في حلق الانسان . ويظل يتخيل هذا المشهد ويستغرق فيه حتى

---

(٣٦) جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ص ٧٩

يستطيع في النهاية ان يصفه . لكنه بعد ان ينتهي منه . يحس فعلاً بطعم السم في حلقه . اي ان الخيال تحول عنده الى واقع وصار يؤثر فيه .

أما الجمال عند السرياليين فيكمن في الغرابة والشذوذ الخارق . وغير المألوف . وغاية السريالية هي ايقاظ الانسان على رؤية جديدة للاشياء وتحطيم الالفة بين الانسان والاشياء حتى ينظر اليها بعين جديدة ويرى مافيها من دلالات واسرار . من هنا نجد اللوحات والاشعار السريالية يلفها الغموض والغرابة . مثال على ذلك لوحات سلفادور دالي . ففي احداها نجد قفصاً الطيور في داخله قوالب سكر .

وأما اعلام السريالية فيقف في طليعتهم أندريه بريتون الذي يُعدّ مؤسسها . فهو الذي اصدر بياناتها ودافع عنها . ودخل في معارك ضد خصومها . ومنهم في الرسم كيريكو الايطالي وسلفادور دالي الاسباني وماكس ارنست الفرنسي .

المذاهب الادبية في الادب العربي :

هل شهد الادب العربي مذاهب او مدارس ادبية على غرار المدارس الادبية التي شهدتها الاداب الاوربية ؟

الحق ان هذه المذاهب الادبية التي عرضنا لها اختصت بها اوربا . لانها كانت ـ كما مرَّ بنا ـ نتاج ظروف تاريخية واجتماعية وثقافية عاشت فيها اوربا عبر عصور مختلفة . ولم يعش المجتمع العربي في الظروف نفسها حتى تظهر فيه هذه المذاهب .

على اننا من جانب آخر نجد في الادب العربي القديم بعض التيارات والاتجاهات الادبية التي عكست بعض الاصول والخصائص المشتركة . غير ان القسم الغالب منها لم ينضج ولم تنضج اصوله واسسه وفي الوقت نفسه لم تصنف فيه الكتب .

ففي ادب عصر ماقبل الاسلام عرف عند الشعراء اتجاهان : أما الاول فهو ما يسمى بالطبع ويعني ان ينظم الشعر بديهة وارتجالا بدون مكابدة وبدون تنقيح او اعادة نظر فيه . كما يبدو عند اغلب شعراء العصر . وأما الثاني فهو ما يسمى الصنعة التي تعني ان يجوّد الشاعر في شعره بان يجيل فيه عقله ويقلب فيه رأيه وينقحه حتى يستغرق ذلك زمناً طويلاً . ولذلك قال الحطيئة : خير الشعر الحولي المحكك .

تجلى هذا الاتجاه عند زهير بن ابي سلمى والحطيئة وغيرهما . وقد سموا بعبيد الشعر كأن الشعر استعبدهم واستفرغ مجهودهم .
غير ان الادب العباسي شهد اتجاهين ادبيين قاما على اسس ومبادئ اكثر وضوحاً حتى كادا يصبحا مدرستين .

سميّ الاتجاه الاول بالسلفي او التقليدي او المحافظ . وتمثل في تقليد القصيدة الجاهلية والنسج على منوالها . وافتتاحها بالمقدمة الطللية : والميل الى السهولة والوضوح . وتجنب المبالغة في استخدام ضروب الصنعة والتأنق والمحسنات البديعية . على حين سميّ الثاني التصنيع او التجديد . وتمثل عند شعراء صاروا يعيبون التقليد ويطمحون الى الجديد ويستهجنون البكاء على الاطلال ويعدون الشعر نحتاً وصقلاً وتأنقا . ويتأثرون بالفلسفة والثقافات الجديدة التي شهدها العصر امثال ابي نواس وابي تمام . وهناك من اطلق مصطلح الكلاسية على الاتجاه الاول والرومانسية على الاتجاه الثاني .

وثمة باحثون يرون ان الادب العربي الحديث عرف اتجاهات ادبية لاتختلف عن الاتجاهات الادبية الاوربية . لهذا اطلقوا عليها نفس اصطلاحات المذاهب الاوربية . فعندهم ان الادب العربي الحديث شهد ثلاثة اتجاهات هي الكلاسية والرومانسية والواقعية .(٣٧)

ظهرت الكلاسية في الادب العربي الحديث في الربع الاخير من القرن التاسع عشر . ويعود ظهورها الى جملة عوامل . لعل اهمها غزو الحضارة الغربية للوطن العربي . وما احدثه من رد فعل في نفوس المثقفين الذين وجدوها حضارة اجنبية

(٣٧) ينظر مثلاً عبد المحسن طه بدر . حركات التجديد والتطور . في كتاب حركات التجديد في الادب العربي لمجموعة من اساتذة جامعة القاهرة . ص ١٤٧ ــ ١٩٨ .

وعدوانية تبغي السيطرة وسحق كل ماهو قومي ، ومن ثم راح المثقفون يبحثون عما يستطيعون به الوقوف والتصدي لهذه الحضارة الغازية . ولمّا كان حاضرهم بائساً ومتخلفا لا يزودهم بما يحقق لهم هذه الغاية . فقد التفتوا الى الماضي البعيد حيث الحضارة المشرقة والفكر النيّر والادب الحي . عندئذ راحوا يبعثون هذا الماضي ويتخذون منه سلاحاً لمقاومة الحضارة الغربية . فكان ان ساد في الاصعدة كافة بعث واحياء التراث العربي القديم . ففي مايخص الشعر شرع الشعراء وعلى رأسهم محمود سامي البارودي يقلدون الشعر العربي في عصور ازدهاره . بدلاً من تقليد الشعر العربي في العصور المتأخرة . كما كان الشائع عند الشعراء حتى الربع الاخير من القرن التاسع عشر . وهكذا نشأت الكلاسية العربية متمثلة في العودة الى الماضي المشرق وبعث التراث العربي في عصر ازدهاره واحياء التقاليد الشعرية الحية فيما يخص الشعر .

أما الرومانسية التي ظهرت في مطلع القرن العشرين وظلت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية . فترتبط نشأتها بنشأة الطبقة الوسطى العربية وتأثر المثقفين العرب بالاداب الرومانسية الاوربية . ممّا جعل الاديب يحس احساساً واضحاً بذاته . وينظر الى الواقع نظرة ضبابية وحالمة لاتجعله يربط بين مشكلات الفرد والواقع الاجتماعي والسياسي .
ترجم احمد حسن الزيات في هذا الوقت بعض الاثار الرومانسية المهمة مثل (آلام فرتر) لجوته و (رفائيل) للامارتين .

تمثلت الرومانسية في ادب مدرسة الديوان (العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري) ومدرسة ابولو (احمد زكي ابو شادي وابراهيم ناجي وعلي طه المهندس) ومدرسة المهجر (ايليا ابو ماضي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة) . كما تجلت في ادب مصطفى لطفي المنفلوطي الذي صور باسلوب رومانسي آلام البائسين وما يلاقونه من بؤس وحرمان وجور . وعزا كل ذلك الى قوى غيبية كالقدر والدهر والزمان

وأما الواقعية فقد برزت في ادبنا الحديث في اعقاب الحرب العالمية الثانية بسبب انتشار الثقافة والتعليم ونضج الوعي وظهور الحركات والقوى الثورية التي صارت تحلل الواقع تحليلاً موضوعياً مما جعل رؤية الاديب تغدو رؤية واضحة لاضبابية فيها ولا غموض . تقوم على الربط بين مشكلات الفرد والواقع الاجتماعي والسياسي . وتعزو اسباب الشرور والعلل الى قوى دنيوية كالاستعمار والانظمة

الرجعية . فالادباء « حين تأملوا في مشاكلهم الفردية أحسوا ان الفرد لا يعيش معزولاً في فراغ . ولكنه جزء من كل . وان الفرد لا يستطيع حل مشاكله ولا تحقيق طموحه وحيداً ولكن يستطيع ذلك بالاخرين ومعهم . والتحمت مشكلتهم نتيجة لذلك بالمشاكل العامة لامتهم . وكانت رؤيتهم لواقعهم نتيجة لذلك اكثر عمقاً ووضوحاً . »(٣٨) وابرز من يمثل الواقعية في الادب العربي الحديث بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف ادريس .

---

(٣٨) المرجع نفسه ، ص ١٨٧

مراجع الفصل الثالث

١ ـ ابراهيم حمادة : مسرح شوقي والكلاسيكية الجديدة . مجلة فصول . المجلد الثالث . العدد الاول . القاهرة ـ ١٩٨٢ .

٢ ـ ارنست فيشر : ضرورة الفن . ترجمة ميشال سليمان . دار الحقيقة . بيروت بدون تاريخ .

٣ ـ اسماعيل رسلان : الرمزية في الادب والفن . مكتبة القاهرة الجديدة . القاهرة . بدون تاريخ .

٤ ـ جان برتليمي : بحث في علم الجمال . ترجمة انور عبدالعزيز . دار نهضة مصر . القاهرة ١٩٧٠ .

٥ ـ حسام الخطيب : ابحاث نقدية . دار الفكر . بيروت . ١٩٧٣

٦ ـ دريني خشبة : اشهر المذاهب المسرحية . وزارة الثقافة والارشاد القومي . القاهرة . بدون تاريخ .

٧ ـ ديمين كرانت : الواقعية . ترجمة عبدالواحد لؤلؤة . دار الرشيد بغداد ١٩٨٠ .

٨ ـ رشاد رشدي : مقالات في النقد الادبي . مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة ١٩٦٢ .

٦ ـ شكري محمد عياد : الادب في عالم متغير . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة ١٩٧١ .

١٠ ـ عبدالمحسن طه بدر : حركات التجديد في الادب العربي . دار الثقافة . القاهرة ١٩٧٥ ـ ١٩٧٦ (الكتاب محاضرات لمجموعة من اساتذة جامعة القاهرة) .

١١ ـ عز الدين اسماعيل : الاسس الجمالية في النقد العربي دار الفكر العربي . ط ٣ . القاهرة ١٩٧٤ .

١٢ـ فيليب فان تيغيم : المذاهب الادبية الكبرى في فرنسا . ترجمة فريد انطونيوس . منشورات عويدات . ط ٢ . بيروت ١٩٧٥ .
١٣ـ كورني : السيد . ترجمة يوسف محمد رضا . دار الكتاب اللبناني . بيروت ١٩٧١ .
١٤ـ ماهر حسن فهمي : المذاهب النقدية . مكتبة النهضة المصرية . القاهرة . بدون تاريخ .
١٥ـ مجموعة مؤلفين : الرومانتيكية في الادب الانكليزي . ترجمة عبدالوهاب المسيري . سلسلة الالف كتاب . القاهرة ١٩٦٤ .
١٦ـ محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية . دار الثقافة ـ دار العودة . ١٩٧٣ . : قضايا
معاصرة في الادب والنقد . دار نهضة مصر . القاهرة . بدون تاريخ .
١٧ـ محمد مفيد الشوباشي : الادب ومذاهبه . الهيئة المصرية العامة . القاهرة ١٩٧٠ .
١٨ـ محمد مندور : في الادب والنقد . دار نهضة مصر . ط ٥ . القاهرة بدون تاريخ .
١٩ـ نجيب فايق اندراوس : المدخل في النقد الادبي . مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة ١٩٧٤ .

الفصل الرابع

نظرية النقد

معنى النقد

شروط الناقد

اهمية النقد ومهمة الناقد

صلات النقد

نظرية النقد

معنى النقد

يرتبط النقد بالابداع ارتباطاً وجودياً . وان بدا أنه تالٍ للابداع . لأنّ النقد يبدأ مباشرةً بعد ولادة النص الابداعي . فالمبدع يمعن النظر قبل غيره في نصه المنتج . وقد يكون هذا الامعان بعد كلّ خطوة . او بعد الانجاز . او قد يكون امعاناً مكرراً قبل اذاعته بين الناس . ومتى ما اطمأن الى ابداعه . (بعد ان يكون قد ابدل لفظةً هنا . او لفظة هناك . او قدّم ماكان متأخراً . او حذف ماكان زائداً . او أضاف جديداً لسدّ النقص . او أوضح فكرةً . او احكم غموضاً . او غيّر خيالاً او غير ذلك) يقدمه للمتلقي من غير ان يكشف أسرارهُ . او مراحل تكوينهِ . او كيفية ولادة فكرته . او تجربته .

وعلى وفق هذا نجد النقد صاحب الابداع . ثم انفصل عنه . فاذا كان منشىء الأثر الابداعي اول ناقدٍ لنصهِ . فانّ الناقد الذي يتولى الابداع بعد حين بالتقويم النقدي يكون ناقداً للنصّ مرتبطاً بفكر صاحبه النقدي . لذا يقتربُ ايضاً مما يمكن تسميتهُ تجوزاً بنقد النقد .(١)

واذا اهملنا نقد المبدع لنصهِ الابداعي . وحاولنا أن نؤرخ للعملية النقدية منذ ان رأت النور . الفناها قد صحبت الشعر اولاً . لأنه كان ديوان العرب . وهو اسبق من النثر الذي كان لهم . ولاتضحت ابعادها بكل جلاء . لانّ النقد فيها لم يكن ليتجاوز الاستحسان . او الرفض . غير المسبّبين . اي أنّ وجهة نظر الناقد ليست غير وجهة تأثرية خالية من أيّ تعليل منطقي . لكونها تقوم على الانطباع الذاتي . وهذه الذاتية قد تختلف من واحد الى آخر على وفق عوامل . ومكونات معرفيّة . ومكتسبة .

---

(١) تقول روز غريب . « أما النقد . فتعبير عن شعور وفكرة وتجربة مستلهمة من الآثار الأدبية او الفنية . فهو معادل لنقد النقد » ينظر . تمهيد في النقد الحديث . ٦ .

واذا كان النقد في أول أمره لم يتجاوز الاستحسان . أو الاستهجان من غير تعليل . فانه مالبث ان تطور بتطوّر خالقه الانسان . فحين ارتقى الانسان ثقافة . وخبرة . ابتدأ الناقد يعلل رأيه . ويدلل بالشرح والتحليل – من واقع النَص – على ماذهب اليه من رأي . سواء أكان حكمه بالقبول . أم بالرفض(١) .

شروط الناقد

وكما يشترط في المبدع أن يكون لديه استعداد فطري (أو موهبة او الهام) واكتسابٌ ثقافي معرفي . يشترط كذلك في الناقد أن يكون موهوباً . وذا اكتساب ثقافي واسع . اذ تقوم موهبته « اساساً على حسن الفهم . والتذوق . وقوة الملاحظة . ومعرفة الفروق الدقيقة بين اساليب التعبير المختلفة . وهدفه التفسير . والتحليل . والتقدير . والتقويم »(٢) . والحكم الصائب . في حين يقوم اكتسابه على مؤهلات تتزايد بازدياد سني عمر الناقد . واتساع ميدان ممارسته من جانب . وتعقّد النصوص الابداعية . وتعدد الاتجاهات النقدية من جانب ثان . وتشمل دراسة اللغة القومية . والاحاطة بعلومها . ومعرفة خصائص تراث الامة وتاريخها . والاطلاع على ميادين انجازاتها في حقل الحضارة والعلوم الانسانية . والالمام بالدين . والفلسفة . وعلم النفس . والاجتماع الماماً يقي الزلل . ويجنب الخطأ . ودراية مقبولة فيما كان حقله علمياً صرفاً . ومعرفة بلغة اجنبية واحدة في الأقل . ومواكبة حركة النقد الانسانية . ومعرفة اتجاهاتها الجديدة . وصرعاتها المفتعلة . مع ثقافة عامة تحصّن صاحبها . وتزداد اتساعاً بمرور الايام . الى جانب ادامة قراءة النصوص الابداعية . والتصدي لها دربة وممارسة . لتكوين الادوات النقدية . وامتلاكها . وتقديم شخصية صاحبها من خلل لغته الخاصة . واسلوبه المميز . وغير ذلك(٣)

انّ مؤهلات الناقد المكتسبة لم تكن بعيدة عن متناول النقد القديم . فابن سلّام الجمحي يوحي بشيء منْ هذا على الرغم من افتقاره إلى تحديد واضح حيث تحدث عن « أهل العلم » بصناعة الشعر . فرأى أنّ نقد الشعر كالجهبذة بالدينار

---

(١) ينظر . كمال نشأت . في النقد الادبي دراسة وتطبيق » ١١٦ .

(٢) نفسه . ١١٦ .

(٣) ينظر . عبدالرضا علي . نازك الملائكة الناقدة . رسالة دكتوراه غير منشورة . ١٠ .

والدرهم ، لا تكون الاّ فيمن يميز بين الجيد والرديء ، والصحيح والزائف . فقال : « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر اصناف العلم والصناعات .... ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم ، لا تعرف جودتهما بلون ، ولا مسّ ، ولا طراز ، ولا وسم ، ولا صفة ، ويعرفه الناقد عند المعاينة ، فيعرف بهرجها وزائفها »(١)

لكنّ النقد الجامعي توسع في هذه المؤهلات ، وأعطاها اهميتها في كونها تكمل موهبة الناقد الفطرية في حقل النقد التطبيقي ، وليس ماأوردناه الا توسعة لمن سبقنا من النقاد(٢)

فحين يضعها الطاهر مكملة للموهبة بقوله : « ولابدّ للفطري من مكتسبات والمؤهلات المكتسبة في النقد عديدة تزداد بمر الزمن وتعقد الحياة »(٣) نجد داود سلوم يضعها قسيماً للموهبة بقوله : « فالثقافة العميقة والشاملة ، والملونة ، والمتنوعة ، والمعرفة الجيدة بلغة ، وبأكثر من لغة هي سمة ضرورية لخلق الناقد الجيد »(٤)

أهمية النقد ومهمة الناقد :

انّ النقد نشاط انساني ، لكنّ هذا النشاط مقتصر على الابداع الأدبي ، لذا هو ادب وصفي كما هو معلوم ، وليس مدحاً ، ولا قدحاً كما يراه بعض الصحافيين ومن جرى مجراهم ، لكنه عملية متشعبة تتناول درس الأثر الفني او الادبي ، وتحليله ، واظهار فضائله وعيوبه ، ومواطن القوة فيه ، ومواطن الضعف ، اعتماداً على أهم الاصول الفنية ، والأدوات النقدية المعروفة ، وعلى الذوق الذي ثقفته الخبرة (٥) وقد المعنا الى الى انّ حكم الناقد يجب ان يكون صائباً ، والاّ فانّ اي خطأ او فساد في رأيه وحكمه قد يؤدي الى نتائج لاتحمدُ عقباها ، ولن تزول بسهولة اذا لقيت من يروّج لها .

---

(١) طبقات فحول الشعراء ، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ، السفر الاول ، ٥ .

(٢) لعلّ مصطفى عبداللطيف السحرتي الوحيد بين النقاد المعاصرين الذين قدموا المؤهلات المكتسبة على الموهبة في الترتيب ينظر ، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، ١١ .

(٣) مقدمة في النقد الادبي ، ٣٤٤ .

(٤) مقالات في تاريخ النقد العربي ، ١٩ .

(٥) ينظر ، روز غريب « تمهيد في النقد الأدبي » ٩ .

وتكمن مهمة النقد في كونه يخدم أطراف العملية النقدية برمتها . وهذه الأطراف هي :

١ ـ القارىء (أو المتلقي . أو المستقبل بكسر الباء)
٢ ـ المبدع (أو المنشىء . أو صاحب الأثر)
٣ ـ الأثر الابداعي . سواء أكان هذا الأثر شعراً . أم نثراً .

وحين نقول اِنَهُ يخدم القارىء فانّ معنى ذلك أن « يوفر عليه الوقت . والجهد . والمحاولة . والخطأ بما يختار لهُ من النصوص ويرشده الى ماتحسن قراءته . ويدله على عناصر الجمال ليزداد فائدة ومتعة . وكثيراً مايحسب القارىء نفسه قادراً على استيعاب النصوص المعاصرة منطلقاً من لغتها المعاصرة . وموضوعاتها المعاصرة . وحسبانه غير صحيح لأنّ المسألة ليست مسألة لغة وموضوعات . وانما هي مسألة ادراك ماوراء مايبدو سهلاً ... ويصد القراء ـ عادة ـ عن الأدب القديم بحجج كثيرة في مقدمتها صعوبة لغته . واندثار موضوعاته . والصدود غير صحيح . والحجج ليست صحيحة دائماً .. ففي الادب القديم والذي صار قديماً من الروائع ماتفخر به الانسانية . تحدّت الزمن وانطوت على اسرار الجمال . وهي جذر لهذا الحديث ولا بد من حفظ التسلسل . فمن الذي يخدم القارىء في هذا الباب ؟ إنّ الناقد هو الذي يقرّب لهُ البعيد ويعصّرُ القديم . ويزيل الغبار ويستخلص الجوهر . وما على القارىء بعد ذاك اِلاّ أن يتبعه فاذا به يجد كنزاً لم يكن ليصل اليه وحده . إنّ الناقد صديقٌ للقارىء حميم مخلص ناصح ... يفتح لهُ آفاقاً . ويوسع مجال الحياة . »(١)

وحين نقول إنه يخدم المبدع . نعني أنّهُ يقربُ صاحب الأثر من القراء . بأن يشير الى انجازه دارساً . محللاً . مفسراً مقوماً . يصل الى حكم سليم تقوده إليه مؤهلاتهُ الذاتية . وأدواتُه النقدية . ودربته . وممارسته التطبيقية . فيكشف مواطن التفرد في هذا المبدع أو ذاك . ويشير الى مالهُ من انجاز ومالسواه . فيقف على أسرار لم تكن واضحة حتّى للمبدع نفسه « واذا كان المنشىء صادقاً مع نفسه اعترف للناقد باكتشافاته . حتّى اِذا أكد الناقد ماتميز به هذا المنشىء . وما هو له . عرف طريقه . ونجنّب إضاعة الطاقة في غير مجالاته ... أما إذا كان أكثر اخلاصاً لفنه فانه

---

(١) علي جواد الطاهر « مقدمة في النقد الأدبي » ٣٤٦ ـ ٣٤٧ .

يقبل مايقدمهُ الناقد من ملاحظات على هنات وعيوب هناك . فاذا قبلها عاد الى نصّه يصلحهُ في ضوئها . أو احترس من الوقوع ثانية لدى بناء جديد » .(١) .

أمّا حين نقول إنّ النقد يخدم الأثر الابداعي . فمعنى ذلك انّ الاحكام النقدية التي ستصدر عن الناقد وتكون في صالح الأثر الابداعي ستجعل المنشئين يلتفتون الى مواطن القوة التي يكتشفها الناقد في النص . فيطوّرونها في أعمالهم القابلة . كما أنهم سيتخلون عمّا سيكون في غير صالح الابداع من مؤشرات يطرحها النقد مسبّبة مقنعة . وبهذا أسهم الناقد في خدمة الابداع . وتطويره . وتحصينه الى حدّما مما قد يجرّه إليه الامعان في الانكفاء على الذات أثناء عملية الخلق . ويكون النقد بهذا قد أدى مهمته على نحو سليم . بعيداً عن التمحّل . أو الضغينة .

إنّ النقد الحديث وهو يمارسُ مهمته التقويمية يجب أن ينأى في أحكامه عمّا يجرّه الى الاتباعية التوفيقيّة . فالنصّ الذي يراهُ خليقاً بالنقد . ولفت الانتباه إليه يجب أن يُستشهد به وإن كان مبدعهُ شاباً لم تكتمل تجربتهُ بعدُ . لأنّ الحكم على النص كاملاً لا على التجربة الحيوية كلها . وبهذا يصبح النقد قادراً على الأخذ بيد المنشيء الشاب لدى بدئه الحياة الابداعية من غير أن يؤجل النظر في ما انتج . وبذلك تضاف الى الناقد مهمة اخرى هي التبشير بالابداع الناشيء . وتقديمه للقاريء . والاشارة الى صدق موهبته . وقدرة عطائه . على أن يفطن القاريء الكريم الى أنّ النقد قد يعبر عن التجربة الابداعية بسطرين إذا وجد أنّ الاكثار في ذلك يزري بها . كما أنه قد يعبر عن التجربة بصفحات عديدة . فيحلل . أو يفسّر . ويقوّم . من غير أن يشعر الناقدُ أنّه قد أطال . أو أطنب . فالنصّ هو الذي يقترح على الناقد التكثيف أو الاطالة .

وعلى وفق هذه المهّة . فإنّ قصيدة « طلقة » التي كتبها عدنان الصائغ وهو من الشعراء الشباب تعدّ واحدة من أفضل القصائد التي تناولت قضيّة الحرب مفهوماً لدن الشاعر . أو المبدع :

---

(١) نفسه ٣١٧

يهبطُ الغصنْ ... ثانيةً
ثمّ يصعدْ
والبلبلُ المتارجحُ منشغلٌ بالغناءْ
طلقةٌ ...!
جثةٌ ...!
يقفُ الغصنْ مرتجفاً
لحظةً .
ثم يسكنْ ...

تصمتْ ـ في الغاب ـ
كلُّ البلابل (١)

ففي هذه القصيدة القصيرة . أو ما اصطلح عليها بقصيدة اللمحة لا يذكرُ الشاعر أهوال الحرب مباشرةً . ولا يُشعرُ متلقيه وهو يبدأ مستهل قصيدته بأنها تصف معركةً . أو تبيّن حالة مقاتل في موقف ما . وانما يبدأها بحركة أغصان وغناء . فالغصن ارجوحة راحت ترتفع وتنخفض . والمتأرجحُ فيها عصفورٌ أشغل (لفرط سعادته) نفسه بالغناء . وشكّل هذا التأرجحُ . والغناء انسجاماً موسيقياً أعطى الحياة حلاوة وسعادة . غير أنّ هذه السعادة لم تدم . إذْ توجهت اطلاقة نحو ذلك العصفور المغني فأسقطتهُ من ارجوحته . فارتجفت الارجوحةُ لهذا الموقف الدموي . ثم مالبثت أن وقفت حداداً فأبطلت حركتها . وتمسكت بالصمت حزناً على فقد المغني . فكان أن شاركها هذا الحزن كلَّ بلابل الغابة .

والشاعر هنا يريد أن يهاجم الحرب التي فرضها الايرانيون على العراق . لكنهُ لا يهاجمُ الحرب مباشرة . ولا يدخل اليها بمفرداتها المعروفة . انما يتخذ من الاستعارة مجالاً لأفكاره . فالعصفور المغني استعارة للشاعر . والغناء استعارة للقصائد . والارجوحة استعارة للحياة السعيدة . والغابة استعارة للوطن الذي تعيش به العصافيرُ . والشعراء . والسعادة .
والاطلاقة هي الحرب . لذلك لاتحب العصافير الرصاص . أي لاتحبّ الحرب .

---

(١) قصيدة « طلقة » مجموعة « العصافير لاتحب الرصاص » ٥ .

ومثل هذه القصائد يجب أن يُحتفى بها في الدرس النقدي وان كانت لشاب لم يقطع بعد من رحلة الابداع طريقاً طويلاً .

صلات النقد

ليست منطلقات النقد . واحكامه قد تطوّرت بمعزل عن بعض العلوم الانسانية . وإلاّ لكان قد انطلق على الظن الذي يشكل التردّد جوهره . انما كان منطلقةً مقروناً بعلوم انسانية . وأفكار اخرى أسهمت في زيادة أدواته . ووسعت من نظره . واحكمت الى حدٍ ما منطلقات الناقد النظرية . ومؤهلاته الأدبية . حتى أنَّ بعض النقاد المعاصرين يرى النقد علماً من العلوم الانسانية لهُ صلة وثيقة بالعلوم الانسانية الاخرى التي تدرس نشاط الانسان بوصفه انساناً . كالفلسفة بفروعها المختلفة . والتاريخ . وعلوم اللغة . والاجتماع . والنفس ... وهذه العلوم كما يراها الناقد قسيمة للعلوم التجريبية التي تدرس الانسان نفسه من جانب فيزيولوجي . أو بيولوجي(١)

واذا كان النقد قد ارتبط عند اليونان بالفلسفة حتى صار فرعاً من فروعها في أقدم عصوره . ثم ازداد هذا الارتباط وضوحاً في عصور النقد الحديثة (ولاسيّما في عصرنا) فاصبح مرتبطاً كل الارتباط بعلوم الجمال التي هي من فروع الفلسفة(٢) فانَّ النقد عند العرب وُلد في حضن الاعتزال والمتأثرين به . ولمّا كان الاعتزال حينــذاك يعني في أساسه الاحتكام الى العقل الذي يهديء من جموح العاطفة والعصبية فانه قضى بأنَّ الزمن لايصلح أن يكون حكماً على الشعر . مما أدّى منذ البداية الى أن يسلك النقد طريقاً وسطاً لاتفضيل فيها لقديم على محدث . أو العكس . وانما هنالك كما يقول العقل الاعتزالي :
محض الحسن والقبح . وذلك هو أساس النقد الأدبي .(٣) .

---

(١) ينظر ، محمد غنيمي هلال « النقد الأدبي الحديث » ١٢ ــ ١٣ .

(٢) نفسه . ١٣ .

(٣) احسان عباس « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » ١١ .

وعلى وفق هذا بقي النقد موصولاً صلة وثيقة بافكار خارجة عنه . وبقي النقاد ينقدون بمقتضى تلك الأفكار . غير أنه لا بُد أن تتكون للنقد أفكاره الخاصة به

التي تنبثق من داخله فتلتحم بتلك التي استبقاها من الافكار التي قام عليها في البدء . ليتكوّن منهما كيانه الخاص . وكان أن صار للنقد ذلك الكيان في عصرنا هذا . فدَل على أنهُ لم يكن كياناً قائماً على فراغ . وانما جذوره تضرب في الفلسفة التي يصدر عنها المجتمع في رؤيته .(١)

ويرجع « ستانلي هايمن » تطوّر النقد الحديث وتفوقه الى الأساليب والمناهج الجديدة . ففي متناول النقد الحديث ضروب من المعرفة عن السلوك الانساني . وفي جعبته تقنيات جديدة مثمرة . وهذه التقنيات النقدية الجديدة . وهذه الاتجاهات في البحث تعتمد في أكثر أحوالها (على وفق مايقول) فروضاً أصبحت أساسيّة في الفكر الانساني الحديث . مميّزة له . ويعود الفضل في هذه الفروض الى أربعة علماء من مفكري القرن التاسع عشر . واوائل العشرين . وهم : دارون . وماركس . وفريزر . وفرويد . وبعض هذه الفروض يعدّ مفتاحاً لما وراءها . وهي جديدة نسبياً في النقد المعاصر . على أنه يشير أنْ ليس هناك ناقد واحد يقبل كل هذه الفروض مجتمعةً . فأما دارون فمنه جاءت الفكرة بأنَ الانسان جزء من النظام الطبيعي . وأنَ الحضارة تطورية . وأمّا ماركس فقد ذهب الى أن الأدب هو الذي يعكس . ولو بطريقة معقدة ملتوية احياناً . العلاقات الاجتماعية والانتاجية . وأما فرويد فيرى أنَ الأدب تعبيرٌ مقنّع . وتحقيق لرغبات مكبوتة ـ قياساً على الاحلام ـ وان هذه المقنّعات تعمل حسب مبادىء معروفة .

وأنّ هناك مستويات ومدارج عقلية تقع وراء الوعي . وأنّ بين الرقيب والرغبة في التعبير صراعاً مستمراً . وأما فريزر فهو صاحب الافكار عن السحر البدائي . والاسطورة والشعيرة البدائية . وأنّ هذه كلها تكمن في أساس أعلى الأمثلة والمواد الأدبية .(٢)

إنّ هذا التطوّر الكبير في مناهج النقد . واتساع رقعه دائرة الاتجاهات المختلفة التي تصبّ فيه يجعل من الصعب الادعاء بأهميّة منهج دون اخر . أو تأكيد اتجاه

(١) سعيد عدنان « الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي » ٤٤ .

(٢) ستانلي هايمن « النقد الأدبي ومدارسه الحديثة » ١، ١٥ ـ ١٦

على غيره . لأنهُ سيكون حكماً قسرياً . ففي كلّ منهج ايجابياته التي يفيد منها الدارس . سواء أكانت هذه الايجابيات على نحو خبراتٍ تراكميّة . أم ملاحظ نظريّة . أم أدوات معياريّة . كما أنّ في كل منهج . أو اتجاه مافيه من قصور . أو سلبيّة . لذلك يتحتّم على الدارس لهذه المناهج والاتجاهات ، سواء أكان باحثاً جامعياً . أم ناقداً أدبياً . أم قارئاً مثقفاً مطلعاً أن يفيد من ايجابياتها جميعاً . ليستخدم مايخصّه منها في الموقف المطلوب . ويكون موضوعياً . فيعطي لكل ذي حق حقّهُ . ويعترف بأثر الآخرين عليه . وليس من غضاضة أن يعلن الناقد (مسبباً) ايمانه بمنهج إذا صدر عن دراية . وخبرة ، وفهم . كما أنه ليس من التمحّل كذلك أن يعلن الناقد أنه يميل الى المنهج التكاملي اذا كان نقدهُ يتصف بالاحاطة بمعظم الاتجاهات . لأنّ ذلك ميزة لهُ على تمكنه من هضم كل مايفيده وهو يتصدى للابداع محللاً مفسراً مقوماً . ليصل الى الحكم الصائب بأدلة مختلفة .

مصادر الفصل الرابع ومراجعة

- الاتجاهات الفلسفية في النقد الادبي . سعيد عدنان . ط ١ . مط دار الرائد العربي . بيروت ـ لبنان ١٩٨٧ م .
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب . د . احسان عباس . ط ٢ . دار الثقافة . بيروت ـ لبنان ١٩٧٨ م .
- تمهيد في النقد الادبي . روز غريّب . ط ١ . دار المكشوف . بيروت ١٩٧١ م .
- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . مصطفى عبد اللطيف السحرتي . ط ٢ . مط تهامة . جدة . المملكة العربية السعودية . ١٩٨٤ م .
- طبقات فحول الشعراء . محمد بن سلام الجمحي . قرأه وشرحه محمود محمد شاكر . السفر الأول . مط المدني . القاهرة ١٩٧٤ م .
- العصافير لا تحبّ الرصاص (شعر) . عدنان الصائغ . ط ١ . دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد ١٩٨٦ م .
- في النقد الأدبي دراسة وتطبيق . د . كمال نشأت . ط ١ . مط النعمان في النجف الاشرف . ١٩٧٠ م .
- مقالات في تاريخ النقد العربي . د . داود سلّوم . منشورات وزارة الثقافة والاعلام . الجمهورية العراقية . بغداد ١٩٨١ م .
- مقدمة في النقد الادبي د . علي جواد الطاهر . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٩ م .
- نازك الملائكة الناقدة . عبد الرضا علي . رسالة نال بها درجة الدكتوراه من كلية الآداب بجامعة بغداد . ١٩٨٧ م (غير مطبوعة) .
- النقد الأدبي الحديث . د . محمد غنيمي هلال . دار الثقافة ودار العودة . بيروت ١٩٧٣ م .
- النقد الادبي ومدارسه الحديثة . ستانلي هايمن . ترجمة د . احسان عباس . و د . محمد يوسف نجم . الجزء الأول . ط ٣ . دار الثقافة . بيروت ١٩٧٨ م .

الفصل الخامس

نظرية الانواع الادبية

أنواع الشعر

الشعر والنثر
الشعر الغنائي
الشعر الملحمي
الشعر التمثيلي
الشعر التعليمي

الشعر والنثر :

ينقسم الادب على نحو عام الى شعر ونثر . والاساس التقليدي الذي يقوم عليه هذا التقسيم هو النظم أو الموسيقى . فالشعر كلام موزون ومقفى والنثر لاوزن له ولا قافية .

لكن ارسطو الذي يُعدّ كتابه (فن الشعر) اقدم ما وصل الينا من الكتب النقدية . جعل اساس التقسيم المضمون وليس النظم . فالنثر عنده يعنى ويصف كل ما حدث فعلاً . وكل ما هو فردي . على حين يعنى الشعر بالحقائق الكلية وما هو ممكن الحدوث . فهو يقول « ان وظيفة الشاعر ليست سرد ما قد حدث . بل ما يمكن ان يحدث . وما هو ممكن حسب قوانين الاحتمال أو الضرورة . والاختلاف بين الشاعر والمؤرخ ليس في كتابة الشعر أو النثر . بل يمكن ان يوضع عمل هيرودوتس في قالب شعري ويظل مع ذلك نوعا من التاريخ . أما ان يكون موزونا أو غير موزون فلا يغير في الحقيقة في شيء . والفارق الحقيقي هو ان الواحد يسرد ما قد حدث والثاني ما يمكن ان يحدث . الشعر إذاً أكثر فلسفة من التاريخ وارقى . وهو يميل الى التعبير عن الامور الشاملة بينما يقتصر التاريخ على الامور الخاصة . »(١)

لقد قيلت اراء ونظريات شتى عبر عصور عديدة في التمييز بين الشعر والنثر . ويمكن اجمال ما قيل في هذا الموضوع في ثلاثة اسس تميز بين الشعر والنثر هي الموسيقى والمضمون واللغة .

١ ـ **الموسيقى** : تقف الموسيقى اساساً مهماً يفصل بين الشعر والنثر . وتعد عند الكثيرين السمة الوحيدة التي تميز الشعر من النثر . ويرى بعض النقاد ان السر الموسيقي للكلمات هو جوهر القصيدة . وهذه الموسيقى في الشعر يولّدها الوزن والقافية والانسجام بين الكلمات والترتيب الخاص الذي يقوم بينها . واذا كانت غاية الشعر الرئيسة هي اثارة الشور والانفعال فان من البديهي ان تؤدي الموسيقى دوراً كبيراً في تحقيق هذه الغاية الى جانب الايحاء والتصوير . لكن مجرد الوزن والقافية غير كاف للتمييز بين الشعر والنثر لان النثر قد يتوافر فيه الايقاع . غير ان

---

(١) ارسطو وقواعد نظم الشعر . من كتاب (اسس النقد الادبي الحديث) حـ ٢ ص ٢١ .

هناك فرقا واضحا بين ايقاع الشعر والنثر . فايقاع الاول ثابت ومنظم ويسود في كيان القصيدة كله . على حين يكون ايقاع الثاني متقطعاً غير ثابت . يظهر في اجزاء ويختفي في اجزاء اخرى . وهناك كثير من الكلام المنظوم لا يدخل في الشعر . وكثير من النثر يدخل في الشعر . من هنا قال احد الادباء الفرنسيين « ان اكبر الشعراء الفرنسيين ناثرون ومنهم رابليه وباسكال وسان سيمون وبلزاك . » .

والاساس الموسيقي في الشعر العربي يقوم على الحركة والسكون . فمن الحركات والسكنات تتكون الفواصل المختلفة . وكل مجموعة من الفواصل تكون تفعيلة . واوزان الشعر العربي تتكون من مجموعات من التفاعيل المتساوية أو المتجاوبة مع اختلافات بسيطة تسمى بالزحافات والعلل . ومنذ أواخر العقد الخامس ظهر الشعر الحر الذي لم يعد فيه البيت الوحدة الموسيقية للقصيدة . وانما صارت التفعيلة الواحدة هي هذه الوحدة الموسيقية .(٢)

٢ ـ **المضمون** : ان المضمون الاساس للشعر هو الشعور . سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة . كشف فيها عن جانب من جوانب النفس أو نفذ من خلال تجربته الذاتية الى مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع تتراءى من ثنايا شعوره واحساسه . واثارة الشعور والاحساس مقدمة في الشعر على اثارة الفكر . على النقيض من النثر كالقصة والمسرحية حيث تكون اثارة الفكر قبل اثارة الشعور .(٣)

يكون الشعر انفعالاً قبل ان يكون شيئاً اخر . وقد يأتي بعده الفكر الذي يكون شيئاً ثانوياً بالقياس على الانفعال . على حين اساس النثر هو الفكر . وقد يأتي بعده الانفعال . فالشعر ان افتقر الى الانفعال لا يكون شعراً . إن الشعر هو ما يخاطب الوجدان البشري ويثيره ويحرك كوا منه . بفضل مضمونه الشعري . وفرق كبير بين المضمون الشعري والمضمون التقريري للنثر القائم على مجرد تقرير حقائق أو وقائع أو قضايا منطقية أو علمية أو اجتماعية .

لكن الشعر عندما يتناول هذه القضايا . يلونها بالوان عاطفية أو يعمل على ربط هذه الحقائق بالوجدان الانسانس على نحو مباشر أو رمزي لكي يهز الوجدان فيستحق ان يسمى شعرا . والا انحاز الى جانب النظم او الى جانب النثر .

---

(٢) محمد مندور ، الادب وفنونه ، ص ٣٣ ـ ٣٥ .
(٣) محمد غنيمي هلال ، النقد الادبي الحديث ، ص ٣٧٦ .

ان لكل من الشعر والنثر ملكاته النفسية الخاصة القادرة على صنعه . فالنفوس الشاعرة نفوس حساسة بالضرورة تولد فيها حقائق الحياة والوجود ومظاهر الكون انطباعات عاطفية تثير مشاعرها وتحرك خيالها الذي يستطيع ان يقتنص الصور البيانية التي يسكنها انطباعاته واحاسيس وجدانه . والشعر يحتاج في الوقت نفسه الى ملكة التركيب والتركيز والبلورة الفكرية والعاطفية . فالشعر لا يصدر عن عقل تحليلي يصنع المقدمات ليستخلص منها نتائج . كما يفعل النثر(٤)

٢ ـ **اللغة** : تعتمد لغة الشعر اساساً على التصوير والمجاز والايحاء . على حين تقوم لغة النثر على نحو عام على التقرير . ان للشعر اسلوباً خاصاً يختلف اختلافاً كبيراً عن اسلوب النثر . وهو اسلوب يتخير من الفاظ اللغة ما يرى انها ابعث على اثارة المشاعر . وكذلك يضعها في قوالب خاصة يتخيرها من القوالب العديدة والتراكيب اللغوية المختلفة . ان في اسلوب الشعر قوة غامضة لبعض الكلمات وبعض التراكيب . تنتج من اجتماع هذه الكلمات أو التراكيب أو من جرسها فتسبب

استثارة الخيال . وتنفذ الى صميم القلب . كما ان لاسلوب الشعر السحر الطبيعي الذي يرجع الى قوة الصياغة التي تعبر بها اللغة عن معان وراء المعاني الاصطلاحية اللغوية(٥) .

والقصيدة « في أبسط تصور لها لاتعدو ان تكون مجموعة من الالفاظ مرتبطة ومنسقة على نحو معين . ولكنها حين تكونت على هذا النحو . تكون قد اكتسبت شخصية خاصة لها حيويتها ولها فعاليتها . وهذا الارتباط الخاص للالفاظ هو الذي ينشيء العلاقات الجديدة التي تتمثل لنا في صور التعبير المختلفة التي تظهر دائماً في الكتابة الشعرية . واعني بصفة خاصة تكوين « الصورة) فالالفاظ في ارتباطها تكون في القصيدة مجموعة من الصور . تلك الصور التي تنقل الينا الشعور او الفكرة »(٦) .

والشعر هو الذي يولد في النقطة التي ينفصل فيها عن النثر . ويدخل في الشعر كل ما لا يستطيع النثر التعبير عنه . ولهذا اذا استبدلنا كلاماً اخر بالشعر . كما

---

(٤) محمد مندور ، الادب وفنونه . ص ٣٨ .

(٥) احمد امين ، النقد الادبي . ص ٨٣ . ١٠٨

(٦) عزالدين اسماعيل ، الادب وفنونه . ص ١٣٨ .

يحدث عند شرح الشعر وتفسيره . قضينا عليه . على نقيض النثر الذي يمكن التعبير عنه بكلام اخر يكون بديلاً عنه . من هنا كانت استحالة ترجمة الشعر من لغة الى اخرى .

ان للشعر روحاً تتمثل في الايقاع وقوة الخيال وروعة التصوير والايحاء والمجاز . كما ان للنثر طابعاً يتمثل في التعبير عن الافكار والحقائق والحجج والتبريرات المنطقية والدقة والوضوح .

إن لكل من الشعر والنثر انواعاً يتميز كل منها بخصائص في الشكل والمضمون . عرفت هذه الانواع الادبية منذ عهد الاغريق . مثل الملحمة والمأساة والملهاة والشعر الغنائي . ثم ظهرت نتيجة لتطور الحضارة الانسانية انواع ادبية جديدة كالمقالة والرواية والقصة القصيرة . يلاحظ على هذه الانواع الادبية . في الوقت الراهن . التداخل والاختلاط في بعض السمات والخصائص كالتداخل الذي يلاحظ بين الشعر الغنائي والشعر القصصي وبين القصة والمسرحية .. الخ

ينقسم الشعر الى اربعة اقسام او انواع هي : الملحمي والغنائي والتمثيلي والتعليمي

يختلف النقاد والباحثون في تحديد اسبقيه اي نوع من هذه الانواع في الظهور . فهناك من يقول باسبقية الملحمي . وحجته ان اقدم ما وصل الينا من الشعر ينتمي الى الملحمي . كما ان الانسان . فطن الى وجود الاخرين . وهو موضوع الملحمة . قبل ان يفطن الى وجوده الذاتي الذي هو موضوع الشعر الغنائي . وهناك من يقول باسبقية الغنائي . وحجته ان الانسان اول ما نظم الشعر نظمه ابياتاً قليلة . عما يحيط به . وهو ما يحصل في الشعر الغنائي . اذ ليس من المعقول ان الانسان بدأ نظم الشعر في قصائد طويلة . كما هو شأن الملحمي . أما لمَ وصل الينا الملحمي قبل الغنائي فالسبب يعود الى ان الانسان حفظ الملحمي ثم دونه . ولم يفعل مثل ذلك مع الغنائي . وذلك لانِ الملحمي يدور على اعمال الجماعة . حروبها وابطالها . على حين يدور الغنائي على ما يتعلق بالفرد الواحد .

وفيما يأتي عرض لانواع الشعر الاربعة :

الشعر الغنائي :

ان هذه التسمية (الغنائي) ترجمة لاصطلاح شائع في اللغات الاوربية (Lyric) المأخوذ من لفظة (Lyre)- وهي آلة موسيقية وترية تشبه القيثارة أو الربابة . كان الشعر عند القدماء يغنى على انغامها .

يعدّ هذا النوع من الشعر اقدم ما عرفه الانسان من انواع الشعر . اذ تعود جذوره الى عهود مبكرة من تاريخ الانسانية حين وقف الانسان منفعلاً امام ظواهر الطبيعة والوجود . فشرع يعبر عن انفعالاته في بيت أو بيتين ثم في ابيات . و « اتسع معنى الانفعال ودخل الجماعة في منطوق الفرد وتطورت التجربة الذاتية المحدودة الى رؤية شاملة عن الحياة والكون . »(٧)

شاع الشعر الغنائي عند اليونان . وميّزوه عن الانواع الاخرى مثل الملحمي والتمثيلي . وكان الشعر الغنائي عند الاغريق مؤسساً على دعامتين هما المقطوعة من الشعر المعروفة باسم ستروف (strophe) . والموسيقى . وكان يضاف اليهما في بعض الاحيان دعامة ثالثة هي الرقص(٨) . ولم يكن هذا الشعر يلائم الغناء والموسيقى حسب بل كانت الموسيقى جزءاً لا يتجزأ منه . ولهذا سمّاه الاغريق الشعر (الميلي) . أي الشعر الذي ينبغي ان يغني . ثم حلت تسمية (ليرك) تدريجياً محل التسمية الاغريقية الاولى .

شاعت في الشعر الغنائي اليوناني مدرستان مهمتان هما المدرسة الايولية والمدرسة الدورية . كان شعر المدرسة الاولى ذا طابع شخصي يغنيه صوت واحد . وبرز فيه شاعران كبيران هما ألسيه (نحو ٦١٠ ـ ٥٨٠ ق . م) وسافو (نفس التاريخ تقريبا) التي جمعت بين العاطفة الجياشة والطابع الغنائي الرائع . ونظمت تسعة دواوين لم يصل الينا منها الا نتف اطولها قصيدة عن افروديت . أما شعر المدرسة الثانية (الدورية) فكان شعراً قومياً يغنيه الكورس (الجوقة) واشتهرت به مدينة اسبارطة التي ينسب اليها الكمان (نحو سنة ٦٥٠ ق . م) وهو اول شاعر معروف لهذا النوع من الشعر . وبرز فيه ايضا الشاعر سيمونيدز (نحو سنة ٤٨٠ ق . م)

---

(٧) علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الادبي ، ص ٥٥ ـ ٥٦ .
(٨) المرجع نفسه ، ص ٥٧

والشاعر بندار (نحو سنة ٥٢٠ ق . م) الذي نظم في جميع انواع الشعر الغنائي . غير ان ما وصل الينا من قصائده اربع واربعون قصيدة كاملة عن النصر في الالعاب العظيمة . وكانت هذه القصائد تغنى عادة في المسيرة أو في الوليمة التي تقام بعد عودة المنتصر الى مسقط رأسه . واهم ما يمتاز به شعره السرعة والروعة في الخيال وجودة اللغة وعظمة الايقاع .(٩)

ويدخل في الشعر الغنائي الشعر الاليجي الذي كان يدور اول الامر على مراثي الموتى بمصاحبة المزمار . ثم توسع معناه فصار يشمل جميع الاغراض كالغزل والحماسة والحكم . ويدخل فيه ايضا الشعر الايامبي الذي كان يقترن بالغضب والخصام .

تطور الشعر الغنائي فيما بعد في اوربا . واستقل عن الغناء والموسيقى فصار يطلق على كل شعر يعبر عن التجارب الشخصية . وظهرت فيه قوالب جديدة . اهمها (السوناتة) التي عرفتها ايطاليا في عصر النهضة . والسوناتة قالب شعري مركز يدور على انطباع واحد أو فكرة واحدة أو لحظة شعورية معينة . ويتكون من اربعة عشر بيتا . ويلزم ترتيبا خاصا للقوافي ويعالج موضوعات انسانية كالحب والموت وتأملات في الحياة . ويعزى الفضل في ابتكار هذا القالب الشعري الى الشاعر الايطالي بترارك الذي استخدم السوناتة في التعبير عن حبه العذري لفتاة تدعى (لورا) . ثم انتقل هذا القالب الى فرنسا وانكلترا واشتهر فيه من الشعراء الانكليز شكسبير الذي نظم ١٥٤ سوناته في الغزل .

لكن الكلاسية التي سادت في الاداب الاوربية حتى منتصف القرن الثامن عشر . لم تعن ـ بسبب نزعتها العقلية ـ بالشعر الغنائي الذي اصابه الاهمال . على حين ازدهر في ظلها الشعر التمثيلي الذي يتلاءم وطبيعته الكلاسية التي تميل الى الموضوعية .

على ان الشعر الغنائي عادت اليه الحياة والازدهار مع بزوغ نجم الرومانسية في اوربا ابان القرن التاسع عشر حيث برز شعراء اسهموا اسهاماً فعالاً . في تطور الشعر الغنائي أمثال وردزورث وكوليردج وشيلي وكيتس وبايرون ولامارتين وفكتور هيجو

---

(٩) أ . بيتري ، مدخل الى تاريخ الاغريق وادبهم واثارهم . ص ١٠٥ ـ ١٠٧ .

الذين اتخذوا من الشعر الغنائي اداة يعبرون بها عن مختلف تجاربهم الشخصية ومشاعرهم الذاتية وما يخالج نفوسهم من احلام والام وآمال . وفي الوقت نفسه عملت مدارس ادبية اخرى على رواج الشعر الغنائي مثل البرناسية والرمزية وفي القرن العشرين ظل الشعر الغنائي مزدهراً وقد اتسعت افاقه وتعددت موضوعاته وتطورت اشكاله بوساطة النزعة القصصية والدرامية التي شقت طريقها اليه . والشعر الغنائي في عصرنا الراهن يكاد يكون وحده الشعر الحي السائد لان الشعر الملحمي والتعليمي زال عهدهما . واصبح الشعر المسرحي نادراً جداً . « وسيظل الشعر الغنائي في تطور شأن كل شيء في الحياة . وتبقى الذاتية في قاعدته . والذاتية تعني – اول ما تعني اذ تطلق – ذات الشاعر الذي يعرب عنها شعراً مباشراً تراه وراء حروفه . وتحس بما عانى هو وبما يعتمل فيه من عاطفة ويراوده من خيال ويضطرب من فكر . انه لا ينى يقول : أنا .. أنا .. احببت . كرهت . فرحت . حزنت . رأيت . لا ارى .. فالقصيدة هي الشاعر وحده فيما لقي . وكأن هم الشاعر الخاص كل ما في الدنيا . وكأن لم يكن عالم خارج دنياه الخاصة في حالته الخاصة . وهذا الذي تعنيه الذاتية – اول ما تعنيه – صحيح حتى لقد ربطت الذاتية وربط معها الشعر الغنائي بالفردية . ولكنه ليس كل شيء . ان ذاتية الشاعر تمثيل لذوات الاخرين . وانه حين يعبر عن تجربته الخاصة به عندما يطمئن أو يقلق . انما يعبر للاخرين عندما يمرون بمثل ما يمرّ . وللاخرين عندما يرون نفوسهم في نفسه . ان هذا يقال . وهو صحيح في احيان كثيرة . ويذكر عادة – بصدد الدفاع عن ذاتية الشعر الليري . ولكن المقصود الاوضح والاتم الذي هو واقع وليس دفاعاً . هو ان ذاتية الشاعر الغنائي تتسع عندما تندمج في المجموع الذي يعيش فيه الشاعر . عندما تكون تجربته جزءاً من تجربة م تجربة كبيرة . فيرى نفسه في قومه الادنين او الانسانية كلها . ويرى قومه القريبين او البشر كلهم في نفسه . وهذا ممكن وحاصل فعلاً . منذ عهد مبكر وعلى مرّ الزمن .. »(١٠)

أما مايخص الشعر العربي . فالشعر الغنائي هو الغالب عليه . والشعر العربي القديم يكاد يكون كله شعراً غنائياً لان الانواع الشعرية الاخرى كالملحمي والتمثيلي لم يعرفهما شعرنا القديم . ولعل هذا الشعر – شأنه شأن الشعر الاوربي – ابتدأ بالاغاني ثم تحول الى قصائد مختلفة الاغراض . فمن تنوع الغناء العربي

---

(١٠) علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الادبي ، ص ٦٢

القديم نعرف (الهزج) الذي كان يصاحب السير الهاديء للناقة . فاذا اسندت الناقة (أي عدت عدوا سريعاً) تحول لحن الهزج الى ما كانوا يسمونه (بالسناد) أي السريع الايقاع .(١١) وكان يطلق على قول الشعر الانشاد . كما سميَ الاعشى (صناجة العرب) لانه كان يغني شعره على انغام الموسيقى .

ويلاحظ ان النزعة الغنائية ـ اي التعبير عن ذاتية الشاعر ـ برزت على نحو واضح في الشعر العربي في عهود ازدهاره . كما يبدو في شعر امريء القيس وطرفة بن العبد وعمر بن ابي ربيعة وابي نواس والمتنبي والمعري . لكن الغنائية ضعفت فيه في العصور المتأخرة بسبب غلبة التقليد والمحسنات اللفظية عليه .

وفي القرن العشرين صارهم المدارس التي دعت الى التجديد والتي شهدها الادب العربي الحديث . اعادة الروح الغنائية الى هذا الشعر مثل مدرسة الديوان وابولو والمهجر . واخيراً تيار الشعر الحر .

واليك انموذجا من الشعر الغنائي . سوناتة ٢٢ لشكسبير :

لن تدخل المرآة في نفسي اني قد هرمت
طالما انك كنت للصبا في المهد احد التوأمين
لكن اذا ما شاهدت عيناي في وجهك اثار السنين
عندها يجبهني الموت الذي فيه ايامي البقايا تنقضي
اذ ما حسنك الفتّان ياحلوتي
الا رداء من شغاف المهجة
ضلوعك مأواه وقد اثرت
ضلوعي فؤادك ذاك الندى
فأنّا يكون اذاً ان اكون من العمر اكثر مما تبلغين !
لذا اتوسل ان تحفظي لنفسك هذا الصفاء العميم
فلست ابالي بنفسي سوى لان فؤادك فيها مقيم
فأرعاه حبا له مثلما تداري الرؤوم الوليد الفطيم
فلا تحسبي ان بجنبيك قلبا اذا ما تصدع قلبي الحزين
فانك اعطيتنيه ليبقى . لا ليعاد اذا تطلبين .(١٢)

---

(١١) محمد مندور : الادب وفنونه ص ٥٠

(١٢) ترجمة حسين دباغ . مجلة اصوت . عدد ١ ـ لندن ١٩٦١ .

الشعر الملحمي :

الملحمة قصة شعرية بطولية قومية تقوم على خوارق الامور . وتختلط فيها الحقائق بالاساطير . وتتغلغل العقائد الدينية والروحية في ثناياها(١٣) يتميز الشعر الملحمي بخصائص وسمات لعلّ اهمها :

اولا : يكون مضمون الملحمة عادة اعمال وبطولات بطل قومي تعتز به الامة . وتشمل هذه الاعمال الحروب والرحلات التي تكتنفها الاهوال والمصاعب .

ثانيا : يغلب الخيال الجامح على الشعر الملحمي . ويتمثل هذا الخيال في الخوارق والاساطير التي تختلط بالحقائق التأريخية . فنجد الالهة والقوى والكائنات الغيبية تؤدي دوراً كبيراً في احداث الملحمة .

ثالث : الطول اذ تتميز الملاحم في الاداب كافة بالطول فتأتي الملحمة في آلاف الابيات . من هنا يطلق بعض الباحثين الملحمة على كل قصيدة طويلة .

رابعاً : الموضوعية : ان الشعر الملحمي شعر موضوعي وليس ذاتياً وذلك لاننا لانجد فيه اثراً لشخصية الشاعر وصفاته . فهو لايتحدث عن نفسه . وانما عن غيره من البشر . على نقيض الشعر الغنائي الذي يقصر فيه الشاعر حديثه على نفسه .

خامسا : فخامة الاسلوب : نظمت الملاحم القديمة بلغة رفيعة واسلوب سامٍ فلا ضعف . ولا ابتذال . ولا ركاكة في لغتها .

اقدم الملاحم التي وصلت الينا ملحمة كلكامش العراقية التي يعود تأليفها الى الالف الثاني قبل الميلاد . ونصها الكامل يقع في اثني عشر لوحاً . عثر على معظمها في مكتبة اشور بانيبال في نينوى . تحت عنوان (هو الذي رأى كل شيء) . وهي تدور على اعمال ومغامرات البطل السومري كلكامش ولاسيما رحلته بحثاً عن سر الخلود بعد موت صديقه انكيدو (١٤) تقع الملحمة في ثلاثة أقسام رئيسة . يدور الاول على الاعمال البطولية لكلكامش وصديقه انكيدو . ويروي الثاني قصة الطوفان

---

(١٣) محمد مندور ، الادب وفنونه ، ص ٤٤

(١٤) للملحمة ترجمتان ، ترجمة نثرية قام بها طه باقر ، وترجمة شعرية قام بها عبدالحق فاضل تحت عنوان (هو الذي رأى) .

وحصول رجل الطوفان على الخلود . على حين يدور القسم الثالث على مسألة الموت والعالم السفلي .

ومن الملاحم القديمة التي حظيت بشهرة واسعة . ملحمتا اليونان الالياذة الاوديسة المنسوبتان الى هوميروس الذي عاش في القرن التاسع قبل الميلاد .

اشتق اسم الملحمة الاولى (الالياذة) من اليون احد اسماء مدينة طروادة التي تدور عليها احداث الملحمة . ان موضوع الملحمة هو الحرب التي دارت بين الاغريق والطرواديين بسبب اختطاف احد امراء طروادة ملكة اليونان هيلانة . ممّا يدفع الاغريق الى ان يجهزوا جيوشاً جرّارة ومحاصرة طروادة عشر سنين . لكن الملحمة لاتصور الا الاحداث التي تقع في الشهور الاخيرة منها . واهمها النزال الكبير الذي يدور بين بطل الاغريق اخيل وبطل الطرواديين هكتور . وانتصار الاول على الثاني . وتتغنى الملحمة التي تقع في اربعة وعشرين نشيداً بامجاد البطل الاغريقي اخيل وبطولاته وافعاله الحميدة .

أما الاوديسة التي سميت باسم بطلها اودسيوس . فتصور الاحداث والاهوال التي تصادف هذا البطل الاغريقي في اثناء رحلته الى بلاده بعد انتهاء حرب طروادة . تلك الرحلة التي تستغرق عشر سنين . وتنتهي نهاية سعيدة اذ يصل الى بيته سالماً . وينتصر على اعدائه الذين كانوا يحاصرون بيته طالبين الزواج من زوجته .

ثمة شكوك حول نسبة هاتين الملحمتين الى هوميروس . وفي هذا تعددت االاراء وتفرعت ممّا ادّى الى ظهور مايسمى المشكلة الهومرية . تتلخص المشكلة في عدة اراء . يقول الرأي الاول ان الالياذة ليست باكملها من نظم هوميتروس . وانما نظم هوميروس عدداً من اناشيدها . أما باقي اناشيدها فقد نظمها جماعة من الشعراء المقلدين . وحجتهم في ذلك ان الكتابة لم تكن قد عرفت حتى ذلك التاريخ . وان الذاكرة لم تكن باستطاعتها ان تعي هذا الانتاج الضخم . اذ يبلغ طول الالياذة

مايزيد على خمسة عشر الف بيت من الشعر . وعلى الرغم من ان هذه النظرية قد سادت زمناً طويلاً . لقيت معارضة شديدة ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر عندما اكد بعض النقاد ان الالياذة من نظم شاعر واحد . وايدهم الناقد البلجيكي البرت سيفيرنس الذي عكف على دراسة الملحمة زهاء ربع قرن . واستند في دراسته الى ادلة لغوية وتاريخية اكدت انها من نظم شاعر واحد هو هوميروس وان مابها

من تناقص في بعض الاجواء . يرجع الى الاضافات او التعديلات التي ادخلت عليها من بعده . واتخذ النقاد الموقف نفسه من ملحمة الاوديسة . لكن الاوديسة كانت اكثر تماسكاً غير انها مع ذلك اثارت مشكلة اخرى . اذ زعم بعض النقاد ان ناظم الاوديسة شاعر اخر غير ناظم الالياذة . فقد لاحظوا وجود خلافات في بعض الالفاظ ونهايات الاعراب . لكن المفارقات البسيطة التي عثروا عليها لاتنهض دليلاً قوياً على صحة ماذهبوا اليه . (١٥)

وفي الوقت نفسه لاحظ بعض الباحثين وجود اوجه شبه بين الملحمة العراقية كلكامش وهاتين الملحمتين . مما جعلهم يذهبون الى القول بتأثر هوميروس بملحمة كلكامش . ففيما يخص ملحمتي كلكامش والالياذة . نجد ان موت الصديق في كلتا الملحمتين يدفع بالفعل الملحمي الى امام . فموت انكيدو يدفع كلكامش الى رحلة البحث عن الخلود . وموت باتروكلس يدفع اخيل الى المشاركة في الحرب التي كان قد انسحب منها . وأما مايخص ملحمتي كلكامش والاوديسة. فيلاحظ ان الموضوع الرئيس فيهما هو البحث . بحث البطل عن التجربة والخبرة . وبحثه عن الخلود . خلود الاعمال العظيمة حدّ المخاطرة بالحياة . عندما يتعذر الحصول على خلود الاعمار . كما يلاحظ فيهما تشابه في البناء الفني القائم على ركائز ثلاث : هوية البطل . اسفاره ومغامراته لتعزيز الهوية البطولية . وعودته الى الوطن بجسد هدّة التعب . ولكن بعقل اغنته التجارب(١٦) .

وللرومان ملحمة معروفة هي الانيادة لشاعر الرومان فرجيل . سميت الملحمة باسم بطلها اينياس مؤسس روما القديمة . لانها تدور على رحلاته من طروادة وحياته في ايطاليا والحروب التي خاضها حتى انتصاره على اعدائه المتوحشين وتأسيس مدينة روما التي تصبح عاصمة الامبراطورية الرومانية . ان الموضوع الرئيس للملحمة هو امجاد روما ومصيرها في عهد الامبراطور الروماني اغسطس بوصفه مؤسسها الثاني . وهي تقع في اثني عشر جزءاً . قضى فرجيل في نظمها عشر سنوات .

---

(١٥) حلمي عبدالواحد . خصائص التشكيل الفني في الياذة هوميروس . مجلة عالم الفكر . المجلد ١٦ . العدد الاول ـ ١٩٨٥ . ص ٤٨ ـ ٤٩ .

(١٦) سلمان الواسطي . ملحمة كلكامش العراقية . مجلة اداب المستنصرية . عدد ٨ ـ ١٩٨٤ . ص ٨٩ ـ ٦٤ .

عرفت اوربا فيما بعد اعمالاً شعرية طويلة سميت تجوزاً ملاحم . وان لم تكن في الواقع كذلك . وذلك لافتقارها الى الخصائص الرئيسة للملحمة كما استمدت من الملاحم القديمة . واهم هذه الاعمال (الفرنسياد) للشاعر الفرنسي رونسار . و (الكوميديا الالهية) للشاعر الايطالي دانتي . و (الفردوس المفقود) للشاعر الانكليزي ملتون . و(اسطورة القرون) للشاعر الفرنسي فكتور هيجو .

مات الشعر الملحمي في العصور الحديثة . لانه ماعاد يتلاءم وطبيعة هذه العصور . وذلك لان الملحمة كانت وليدة عهود الفطرة والسذاجة حين كان الانسان ينظر الى الكون نظرة اسطورية . ولا يعرف الموازين المنطقية . على نقيض العصور الحديثة التي لم تعد تؤمن الا بالعقل والمنطق اللذين يرفضان الاسطورة والخيال الجامح .

أما الشعر العربي . فالشائع انه لم يعرف الشعر الملحمي الا ان نصوصاً وردت في بعض المصادر القديمة . يُستشف منها ان الادب العربي القديم عرف الملحمة . وقصد بها نوع من الشعر يصف مايجري على الدول والامم من احداث وشجون ووقائع ممّا يعد تنبوءاً بالمستقبل عن طريق الاستدلال عليه باحكام النجوم . ونقلت كتب الادب طرفاً من قصائد سميت بالملاحم كقصائد ابن ابي عقب وابن سينا وابن العربي . ولاتختلف الملاحم العربية بهذا المعنى عن الملاحم اليونانية الا في شيء واحد هو ان الملاحم العربية القديمة كانت تقص ماعسى ان يكون من احداث الامم والدول في المستقبل المغيَّب . على حين تقص الملاحم اليونانية وغيرها قصصاً تاريخية تختلط بالاساطير .(١٧) .

وفي الوقت نفسه . عرف الادب الشعبي العربي ملاحم وسيراً يجمع اسلوبها بين الشعر والنثر . وتدور على ابطال تاريخيين تصورهم وهم يتحلون بقدرات خارقة . ويختلط فيها الخيال بالتاريخ . وتتسم بالطول اذ تأتي في عدة مجلدات . ولا يعرف مؤلفوها مثل سيرة عنترة بن شداد . وسيرة سيف بي ذي يزن . وسيرة الاميرة ذات الهمة .

واليك انموذجاً من ملحمة كللكامش . يمثل ماجاء في الرقيم الاول من مآثر كلكامش وحكمته ومعرفته الواسعة :

---

(١٧) محمد شوقي امين . الملاحم بين اللغة والادب . مجلة عالم الفكر . مجلد ١٦ ـ العدد الاول ـ ١٩٨٥ . ص ٢٣٠ .

هو الذي رأى كل شيء ففنيي بذكره يا بلادي
وهو الذي عرف جميع الاشياء وافاد من عبرها
وهو الحكيم العارف بكل شيء
لقد ابصر الاسرار وكشف عن الخفايا المكتومة
وجاء بانباء ماقبل الطوفان
لقد سلكِ طرقاً بعيدة متقلباً ما بين التعب والراحة
فنقش في نصب من الحجر كل ما عاناه وخبر
بنى اسوار الوركاء المحصنة
وحرم اي ـ انا المقدس والمعبد الطاهر
فانظر الى سورة الخارجي تجد افاريزه تتألق كالنحاس
وانعم النظر في سوره الداخلي الذي لا يماثله شيء
اعلَ فوق اسوار الوركاء
وامشِ عليها متأملاً
تفحص اسس قواعدها وآجر بنائها
أفليس بناؤها بالآجر المفخور
وهلا وضع الحكماء السبعة اسسها ..(١٨)

الشعر التمثيلي :

الشعر التمثيلي او المسرحي هو الشعر الذي ينظم لاليقرأ او ينشد . بل ليمثل على المسرح . ومن اهم خصائصه :

اولاً: الغاية الرئيسة من نظم هذا النوع من المسرح التمثيل وليست القراءة ولهذا يسميه بعض النقاد الشعر الحركي لانه يقترن بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح .

ثانياً : يعتمد الشعر التمثيلي اساساً على الحوار . والشعر التمثيلي ليس الا حواراً . وتكون وظيفة الحوار تحريك الاحداث وتطويرها . والكشف عن الشخصيات وابعادها .

---

(١٨) ملحمة كلكامش . ص ٥١ - ٥٣ .

ثالثاً:الشعر التمثيلي . شأنه شأن الشعر الملحمي . شعر موضوعي . فلا نجد فيه اثراً لشخصية الشاعر . لان الشاعر هنا لايتحدث عن نفسه . وانما يقص قصصاً عن غيره من البشر .

عرف الشعر التمثيلي اولاً عند اليونان .(١٩) ولاتزال بداياته مجهولة . لكن اغلب الباحثين والمؤرخين يذهبون الى ان هذا الشعر نشأ وتطور من الاناشيد التي كانت تنشد في الاحتفالات التي تقام للاله باخوس اله الكرم والخمر في الديانة الاغريقية القديمة . كانت هذه الاحتفالات نوعين الأول يقام في موسم جني العنب . فيكون طابع الاحتفال سارا . ويغني فيه المحتفلون اغاني يعبرون عن غبطتهم وشكرهم لباخوس . والثاني يقام في الشتاء حيث تذبل الكروم فيسود الاحتفال الحزن . في هذه الاحتفالات كان شخص (رئيس فرقة المنشدين) يقف على دكة او منصة ويلقي اناشيد تتعلق بباخوس . والمنشدون يرددون بين حين وآخر مايقوله وبمرور الزمن صار ممثل يقف مواجهاً رئيس فرقة المنشدين . واخذ يتناول معه الحوار . ومن هذا الحوار نشأت المسرحية الشعرية اليونانية .ويقال ان هذه الخطوة (اضافة ممثل الى الاحتفال) تمت على يد الشاعر ثيسبيس في منتصف القرن السادس قبل الميلاد .

تميز في المسرح الشعري اليوناني شكلان هما المأساة والملهاة . أما المأساة فهي التي نشأت من الاناشيد الحزينة . وتتناول الجوانب الجادة من الحياة . وتصور شخصيات من الطبقات الرفيعة كالملوك والقادة الكبار . وتنتهي نهاية مأساوية . وأما الملهاة فقد نشأت من الاناشيد السارة وتتناول الجوانب الهازلة من الحياة وشخصياتها من الطبقات الشعبية وتنتهي نهاية سارة .

يُعد الشاعر الاغريقي اسخيلوس (٥٢٥ ـ ٤٠٦ ق . م) أبا المأساة اليونانية فاليه يرجع الفضل في وجودها بصورتها المعروفة . من مآسية الثلاثية المعروفة بأسم اورستيا وهي اجاممنون وحاملات القرابين وآلهات الرحمة او ربات العذاب . والضارعات . وبروميثيوس مقيداً التي تدور على اسطورة بروميثيوس الذي علم الانسان سر النار فكان ان غضب عليه الاله زيوس وعاقبه عقاباً شديداً . وذلك بربطه

---

(١٩) عرف المصريون القدماء المسرح قبل اليونان . لكن هذا المسرح ارتبط بالديانة المصرية القديمة . ولم يستطيع الانفصال عنها . لهذا انقرض بانقراض هذه الديانة .

بالسلاسل في مكان منعزل على قمة جبل . وتوجيه نسر ينهش كبده ثم يعود اليه كبده مساء ليبدأ العذاب من جديد . وفكرة المسرحية هي ضرورة تحمل الآلام في سبيل الرفعة والتقدم .

والشاعر الثاني من شعراء المأساة الاغريقية هو سوفوكليس (نحو ٤٩٥ ـ ٤٠٥ ق م) الذي يعد من اعظم شعراء المأساة الاغريقية في القرن الخامس قبل الميلاد فاذا كان اسخيلوس رائد المأساة . فان سوفوكليس هو الذي سار بها نحو الكمال من مآسيه اوديب ملكا و انتيكوني . تدور الاولى على اسطورة اوديب الذي يقتل اباه ويتزوج من امه لان القدر يريد له ذلك وهي تعد الانموذج الكامل للمأساة الاغريقية عند ارسطو . ولهذا استشهد بها في كلامه على المأساة في كتابه (فن الشعر) .

أما الشاعر الثالث فهو يوربيدس (٤٨٠ـ٤٠٦ق.م)الذي اشتهر بنزعته الواقعية التي دفعته الى ان يلتفت الى احداث زمانه يصورها تصويراً واقعياً . من مآسيه (ميديا) وموضوعها زواج غير متكافىء بين زوجين مختلفين في كل شيء و (اندروماك) و (الطروادیات) .

وفي الملهاة برز الشاعر ارستوفان (ت ٣٥٨ ق . م) ومن ملاهيه السحب والضفادع والشاعر مينا ندر (نحو ٣٤٠ ـ ٢٩٠ ق . م)).(٣٠)
قلد الرومان الاغريق في كتابة المسرحية الشعرية . وبرز من شعرائهم في الملهاة بلوتوس (٢٥٤ ـ ١٨٤ ق . م) وتيرنس (١٨٥ ـ ١٥٩ ق .م) وفي المأساة اشتهر سنيكا (نحو ٤ق . م ـ ٦٥ م) .

ضعف الشعر التمثيلي فيما بعد . وتدهور النشاط المسرحي . اذ غد المسرح . في الوقت الذي سادت فيه المسيحية . فناً وثنياً . غير ان الكنيسة شرعت بعدئذ تستخدم المسرح في تحقيق اغراضها الدينية . فكان ان طغت الموضوعات الدينية على المسرح . ودارت هذه الموضوعات على قصص استمدت من الكتاب المقدس وحياة القديسين والدعوة الى المبادى المسيحية .

---

(٣٠) لمعرفة التفاصيل عن هؤلاء الشعراء . ينظر ، ابراهيم سكر ، الدراما الاغريقية ص ٢٣ ـ ١٢١

على ان القرن السادس عشر الميلادي شهد الشاعر الانكليزي شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) الذي كتب باسلوب جديد لم يقلد فيه احداً مجموعة كبيرة من المسرحيات الرائعة جسّد فيها كل العواطف الانسانية وقضايا الانسان الكبرى التي تهم البشر في كل زمان ومكان مثل (الملك لير) و (هاملت) و (ماكبث) و (روميو وجوليت) و (تاجر البندقية) ... الخ

وشهد المسرح الشعري ازدهاراً كبيراً في القرن السابع عشر الذي سادت فيه الكلاسية التي عنيت بالشعر التمثيلي فظهر فيه جلّ ابداعها . برز في فرنسا في هذا القرن اقطاب المسرح الشعري الثلاثة : كورني وراسين في المأساة . وموليير في الملهاة . كتب كورني وراسين عدداً من المسرحيات الشعرية التي استمدت من التاريخ والاساطير مثل (السيد) و (اندروماك) . أما موليير فقد كتب مسرحيات تنتمي الى الملهاة . نقد فيها ضروباً من السلوك الشاذ والعيوب مثل(البخيل) و (المثري النبيل) و (طرطوف) .

لكن نجم المسرح الشعري منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر . شرع يسير نحو الافول . بسبب سيادة الواقعية في الادب والفنون . اذ أخذ المسرح في هذا الوقت يعالج قضايا اجتماعية وسياسية يصعب على الشعر ان يصورها . ممّا جعل الشعر يتراجع في المسرح امام النثر الذي بات يصور هذه القضايا بنجاح . لما فيه من دقة ووضوح . « ان العوامل التي تقف الى جوار . النثر وتستدعيه كثيرة ومتزايدة منها ان المسرحية لم تعد تراجيدية فقط ونوعاً متميزاً من نوع . وانما هي قطعة من الحياة . والنثر لغة الحياة.ان المسرحية تضم عالماً واسعاً من المجتمع وفيه العديد من الطبقة لمتوسطة والعامية . ولم يؤلف الشعر على لسانهم في المسرح . ثم ان مواد حياتهم يومية لاتنسجم والشعر . واذ تكتب المسرحية لم تعد تكتب لجمهور ضيق مترف وانما تتوجه لجمهور واسع من الطبقة المتوسطة والعامة . يريد ان يفهم وان يجد نفسه فيما يرى ويسمع . ان الموجة « الواقعية » التي سادت لعوامل موضوعية عديدة مصحوبة بالنهضة العلمية . تريد ان ترى الواقع او ما يقرب من الواقع . ولا يكون ذلك الا بالته الطبيعية . لغة النثر . وان يكون هذا النثر متناسباً مع الشخص الذي يتحدث بها »(٢١)

---

(٢١) علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الادبي ص ٢٠٧ - ٢٠٨ .

وفي القرن العشرين صار من النادر ان تكتب المسرحية شعرا . لكن في الوقت نفسه شهد القرن جهوداً قام بها شعراء كبار قصدوا بها الى احياء المسرح الشعري . امثال الشاعر الانكليزي اليوت الذي رأى في الشعر خير سلاح يستطيع به المسرح الصمود امام السينما . المنافس الاكبر للمسرح في القرن العشرين. ومن مسرحياته الشعرية (جريمة قتل في الكاتدرائية) و (حفلة كوكتيل) .

أما مايخص الادب العربي فالشعر التمثيلي لم يعرف فيه الا في العصر الحديث لكن هذا لايعني ان الثقافة العربية القديمة لم تعرف فن التمثيل كما يذهب الى ذلك بعض الباحثين . لقد افرزت الثقافة والحضارة العربية القديمة صوراً وفنوناً تمثيلية عكست خصائص وسمات المجتمع العربي . اهمها الحكواتي والمقامة وخيال الظل والقرقوز .

ظهرت المسرحية في الادب العربي الحديث في عام ١٨٤٧ . وهو العام الذي شهد مسرحية مارون النقاش (البخيل) . ثم كتب النقاش ومثّل مسرحيات اخرى مثل (ابو الحسن المغفل) و (الحسود السليط) .

ثم توالى صدور المسرحيات الشعرية في لبنان . مثل مسرحية (المروءة والوفاء) (١٨٧٦) لخليل اليازجي . و (الحارث) ١٨٨٧) لخليل طنوس باخوس . وفي اواخر القرن التاسع عشر يؤلف الشاعر المصري احمد شوقي مسرحيته الشعرية الاولى (علي بيك او فيما هي دولة المماليك) . ثم يتوقف عن التأليف المسرحي ولايعود اليه الا في اواخر العشرينيات . فيصدر عدة مسرحيات تحظى بشهرة واسعة وهي (مصرع كليوباتره) و (مجنون ليلى) و (قمبيز) و و (عنترة) و (الست هدى) و (البخيلة) .

وينهج نهج شوقي بعده الشاعر المصري عزيز اباظة الذي يصدر عدداً كبيراً من المسرحيات الشعرية . يستمد موضوعاتها من التاريخ مثل (شهريار) . وفي العراق صدرت مسرحيات شعرية اهمها مسرحيات خالد الشواف مثل (شمسو) و (الاسوار) و (الزيتونة) .

ثم شهد الادب العربي الحديث مسرحيات شعرية كتبت بالشعر الحر مثل مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور .. واليك انموذجاً من مسرحية (مأساة الحلاج) لصلاح عبدالصبور :

ابو عمر ـ لمَ ارسلت اليهم برسائلك المسمومة ؟
الحلاج ـ هذا ماجال بفكري
عاينتُ الفقر يعربد في الطرقات
ويهدّم روح الانسان
فسألت النفس :
ماذا اصنع ؟
هل ادعو جمع الفقراء
ان يلقوا سيف النقمة
في افئدة الظلمة ؟
ماالتعس ان نلقي بعض الشر ببعض الشر
ونداوي اثماً بجريمة
ماذا اصنع ؟
ادعو الظلمة
ان يضعوا الظلم عن الناس
لكن هل تفتح كلمه
قلباً مقفولاً برتاج ذهبي ؟
ماذا اصنع ؟
لااملك الا ان اتحدث
ولتنقل كلماتي الريح السوّاحة
ولاثبتها في الاوراق شهادة انسان من اهل
الرؤية
فلعل فؤاداً ظمآناً من افئدة وجوه الامه
يستعذب هذي الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها إن ولي الامر
ويوفّق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعل ..
ابو عمر هل تبغي ان يرتفع الفقر عن الناس ؟
الحلاج ـ ماالفقر ؟
ليس الفقر هو الجوع الى المآكل والعري
الى الكسوة

الفقر هو القهر
الفقر هو استخدام الفقر لاذلال الروح
الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحب وزرع
البغضاء ...

الشعر التعليمي :

الشعر التعليمي هو ما اتخذ وساطة للتعليم وتضمن اخباراً ونبذاً حول الاخلاق او الدين او الزراعة او التاريخ او غير ذلك .

عدّ القدماء الشعر واسطة طيعة للتعليم لان فيه مايعين على الحفظ وييسّره بسبب الوزن والقافية . فراى الانسان الذي لم يكن يعرف الكتابة ان ينقل المعرفة ويشيعها بهذه الوساطة(٢٢)

إن غاية الشعر التعليمي الرئيسة ليست اثارة العواطف والاحاسيس والتأثير في النفوس . كما هو الشأن في انواع الشعر الاخرى . بل هي حفظ المعارف والحقائق العلمية والاخلاقية .

لاتعرف بدايات الشعر التعليمي في العالم اذ تمتد جذوره الى ازمنة موغلة في القدم . لكن الاعتقاد الشائع الان ان هذا النوع من الشعر تطور من شعر المواعظ والارشاد الذي عرفه الانسانية في عصورها الاولى . والشعر التعليمي عرف فيه نمطان من الشعر : شعر تعليمي يجمع بين الشاعرية والعلم وفيه تأتي الحقائق العلمية في صياغة فنية يتوافر فيها الخيال والصور . واحياناً الاحاسيس . وشعر تعليمي ليس فيه غير العلم اذ يفتقر الى مقومات الشعر والفن . ولا يتضمن من عناصر الشعر غير الوزن والقافية . وهذا النمط هو مااستقر عليه الشعر التعليمي حتى اصبح لايعرف الا به .

يعود اقدم ماوصل الينا من امثلة الشعر التعليمي الى الادب اليوناني . واهم ذلك منظومة هسيود (نحو ٧٥٠ ـ ٧٠٠ ق . م) مثل (الاعمال والايام) التي تتكون من

(٢٢) ناصر الحاني ، من اصطلاحات الادب الغربي ، ص ٣١

قسمين . يتضمن الاول اراء في الزراعة والملاحة ومجموعة من الحكم الاخلاقية والدينية في مواضيع متنوعة . والقسم الثاني تقويم لايام البؤس وايام النعيم . والقصيدة تقع في اكثر من ثمانمئة بيت . وهي تعد اروع ماوصل الينا من نمط الشعر التعليمي الذي يجمع بين الشاعرية والعلم . اذ تتجلى فيها اوصاف شعرية رائعة . وشخصية الشاعر ومشاعره تجاه الموضوعات التي يتناولها . وللشاعر . فضلاً عن ذلك . قصيدة تعليمية عنوانها (انساب الالهة) . تسرد قصة سلالات الالهة وانسابهم . وتقع في الف ومئتين بيت .

ومن القصائد التعليمية التي نظمها شعراء الرومان قصيدة (عن طبيعة الاشياء) للشاعر لوكربتيوس (نحو ٩٤ ـ ٥٥ ق . م) وتقع في ستة اجزاء وتدور على مواضيع فلسفية متنوعة « وهدف الشاعر من هذه القصيدة ان ينقذ البشرية من مخاوف الخرافة ورهبة الموت . ان الموضوع الذي اختاره الشاعر لهذه الغاية يؤدي دون شك ـ الى اجزاء ذات تفاصيل دقيقة لايفهمها العامة . ومع ذلك فان هذه الاجزاء تغلب عليها الشاعر بنجاح بفضل عبقريته الشعرية التي تذلل الصعوبات الجمة . ان قوة ملاحظة الشاعر ونظرته الجديدة الثاقبة الى الطبيعة . وجمال استطراده حين يستأذن من اجل الخوض في التأملات الغامضة المعقدة والقدر الكبير من الجدية التي تتخلل نتاجه . تجمع كلها لتجعل من قصيدة « عن طبيعة الاشياء » اعظم قصيدة تعليمية في عصرها .(٢٣)

وللرومان ايضاً قصيدة « الزراعيات » لفرجيل في اربعة اجزاء . وموضوعها الزراعة . و « فن الشعر » لهوراس (٦٥ ـ ٨ ق . م) وموضوعها النقد الادبي . اذ نظم فيها الشاعر اراء ارسطو في الشعر وقواعده .

وفي القرون الوسطى غلبت على الشعر التعليمي الموضوعات الدينية والتعاليم المسيحية ونشط الشعر التعليمي في عصر النهضة . فشهد عدة قصائد مهمة منها (فن الشعر) (١٦٧٤) للشاعر الفرنسي بوالو . كما نشط في القرن الثامن عشر . قرن العقل والفكر . فنظم . على سبيل المثال . فولتير سبع « محاضرات » عن الانسان . ونظم عدة رسائل تميز فيها . « ولم يستمر هذا ويتصل . فقد بدأت روح العصر تتغير وصارت تميل شيئاً فشيئاً الى العاطفة والخيال والغنائية قبل ان ينتهي

---

(٢٣) أ . بيتري . مدخل الى تاريخ الرومان وادبهم واثارهم . ص ١٠٨

القرن . حتى اذا جاء القرن التاسع عشر . كانت الضربة القاضية التي منى بها الشعر التعليمي . لقد وجه العلم والفلسفة والتاريخ والاقتصاد نحو النثر . وقصمت علاقتها المصطنعة بالشعر . ولم يعد الشعر يعرض الا موضوعات الالهام الخاصة به .

ولقد اصبح مفهوماً من خلال القرن التاسع عشر ان عرض المسائل العلمية يحتاج الى النثر لا الى الشعر . اذ ان الشعر لايمكنه الوصول الى الغاية القصوى من الدقة دون ان تنهار مقوماته ويتنكر هو لنفسه . وفي خلال هذا القرن ايضاً لم يعد العلم موضوعاً للشعر . بل الاحساسات واللوحات التي يوحي بها العلم نفسه . »(٢٤)

وهناك نوع من الشعر التعليمي يطلق عليه الحكاية الخرافية على السن الحيوانات التي عرفت عند اليونان . واقدم الحكايات عندهم تنسب الى ايسوب (٦٩٠ ـ ٥٦٠ ق . م) الذي عرف بذكاء اذهل اهل زمانه . وعبر في حكاياته عن قضايا اخلاقية وسياسية مختلفة . واستطاع ان يؤثر بها في اهل زمانه تأثيراً كبيراً ويظن « ان العديد من حكاياته كان مصدرها في الواقع التراكم المعرفي البابلي نفسه . اي انها تعود في اصولها الى الاداب الرافدينية ومأثوراتها في فترتها البابلية المتأخرة . ومامن ريب في انها وقصصاً مماثلة لها انتشرت فيما بعد شرقاً ايضاً حتى بلغت الهند وتطورت وبعد قرون عاد الكثير منها بشكل وبأخر الى العراق من جديد وبخاصة في كتاب (كليلة ودمنة » .(٢٥)

بلغت الحكاية الخرافية ذروتها وكمالها عند الشاعر الفرنسي لافونتين (١٦٢١ ـ ١٦٩٥) الذي استقى الكثير منها من ايسوب ومصادر عربية . وجمع فيها بين التعليم والمتعة . و « لم يترك ناحية من نواحي الحضارة الفرنسية في عصره . لم يشر اليها أو يوح بها بهذه الصور المركزة . فتحدث عن الطغيان واللامساواة والقضاء غير العادل والتباغض والدجل والنفاق وتفاهة المقلدين والادعياء في الادب والفن . ومن خلالها عبر ايضاً كأي شاعر كبير عن حقائق الحياة الخالدة . الحب والخير والسعادة والشر والشقاء والموت(٢٦) » . من حكاياته حكاية (الدجاجة التي كانت تبيض ذهباً) :

---

(٢٤) علي جواد الطاهر . مقدمة في النقد الادبي . ص ١١١

(٢٥)جبرا ابراهيم جبرا . حكايات من لافونتين . ص ١٥ ـ ١٦

(٢٦) المرجع . نفسه . ص ١٨ .

الطمع فرّق ما جمع .
برهانا على صحة هذا المثل
خذ ذلك الابلة الذي قيل
كانتْ له دجاجة تبيض له كل يوم
بيضة من الذهب
فظنّ ان في جوفها كنزاً مخبأ
فذبحها وشق صدرها
فماذا رأى ؟
رأى ان جوفها بالضبط
كجوف اية دجاجة عادية اخرى
فبكى ولطم لانه
بيده جنى على نفسه
ما اكثر طالبي الثراء السريع الذين
في الصبح تجدهم في دفء فراشهم
وفي المساء تجدهم على الرصيف عراة !

أما الشعر التعليمي في الشعر العربي فيتمثل في شعر الحكمة والشعر الفلسفي . ومنه ما هو جامع بين الشاعرية والتعليم . وما ليس الا حكماً منظومة بعيدة عن روح الشعر ومقوماته . ويلاحظ ان الشعر التعليمي نشط في العصر العباسي بسبب النشاط الفكري والعلمي الذي شهده العصر . ومن الشعراء الذين اشتهروا فيه صالح بن عبد القدوس وابو العتاهية . وفي العصور المتأخرة اشتهر ابن الوردي ولاميته ومنها :

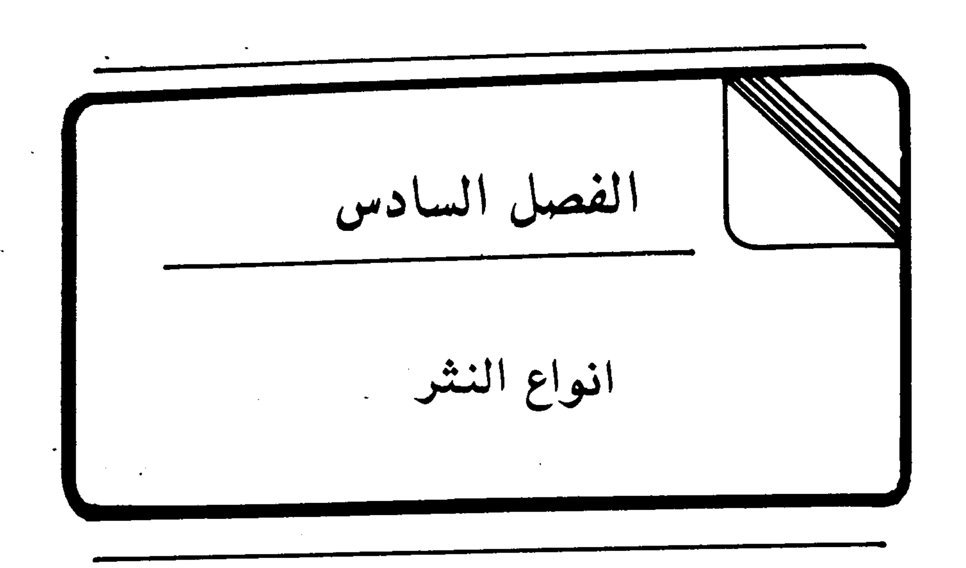
اعـــتزل ذكر الاغانـــي والـــغزل	وقل الفصل وجانب من هزل
اي بني اسمع وصايا جمعت	حكما خصت بها خير الملل
اطلب العلم ولا تكسل فما	ابعد الخير على اهل الكسل
واهـجر الـنوم وحـصّـلة فـمــن	يعرف المطلوب يحقر ما بذل
في ازدياد العلم ارغام العدى	وجـمال الـعـلـم اصلاح الـعـمـل
لا تقل اصلي وفصلي ابدا	انما أصل الفتى ما قد حصل ..

وفي نظم الحكاية الخرافية اشتهر ابان بن عبد الحميد اللاحقي وابن الهبارية اللذان نظما حكايات (كليلة ودمنة) . وفي العصر الحديث برز في هذا الميدان احمد شوقي الذي نظم عدداً كبيراً من الحكايات على السن الحيوان وضمّنها نصائح وحكماً خلقية واجتماعية . من ذلك (الصياد والعصفورة) :

الـــقى غلام شركا يـــصـــطاد	وكل من فوق الثرى صياد
فانحدرت عصفورة من الشجر	لم ينهها النهي ولا الحزم زجر
قالـــت سلام ايـــها الـــغلام	قال على الـعـصـفورة الـسلام
قالت صبي منحني القناة	قال حـنـتـها كـثرة الـصلاة
قالـــت اراك بادي الـــعـظام	قال برتـــها كـثرة الـــصـــيام
قالت فما يكون هذا الصوف	قال لباس الزاهد الموصوف
قالت ارى فوق التراب حبا	مما اشتهى الطير وما احبا
قال تـشـبـهـت باهـل الـخـير	وقلت اقري بائسات الطير
فان هدى الله اليه جائعا	لم يك قرباني القليل ضائعا
قالت فجد لي ياأخا التنسك	قال القطبه بارك الله لك
فصليت في الفخ نار القاري	ومصرع العصفور في المنقار
وهـــتـــفـــت تـــقول للاغرار	مـــقالة الـــعارف بالاسرار
« اياك ان تـــغـــتر بالزهاد	كم تحت ثوب الزهد من صياد

مراجع الفصل الخامس

١ ـ ابراهيم سكر : الدراما الاغريقية . المكتبة الثقافية . ١٩٦٨
٢ ـ أ . بيتري : مدخل الى تاريخ الاغريق وادبهم واثارهم . ترجمة يوئيل يوسف عزيز . دار الكتب للطباعة والنشر ـ جامعة الموصل . بدون تاريخ .
: مدخل الى تاريخ الرومان وادبهم واثارهم . ترجمة يوئبل يوسف عزيز . دار الكتب للطباعة والنشر ـ جامعة الموصل . بدون تاريخ .
٣ ـ أحمد امين : النقد الادبي . دار الكتاب العربي . ط ٤ . بيروت ١٩٦٧ .
٤ ـ جبرا ابراهيم جبرا : حكايات من لافونتين . وزارة الثقافة والاعلام . بغداد ١٩٨٧ .
٥ ـ حلمي عبد الواحد خضرة : خصائص التشكيل الفني في الياذة هوميروس . مجلة عالم الفكر . مجلد ١٦ . العدد الاول . الكويت ١٩٨٥
٦ ـ سلمان الواسطي : ملحمة كلكامش العراقية . مجلة آداب المستنصرية . العدد الثامن . بغداد ١٩٨٤ .
٧ ـ شكسبير : سوناتة ٢٢ . ترجمة حسين دباغ . مجلة اصوات . العدد الاول . لندن ١٩٦١ .
٨ ـ طه باقر : ملحمة كلكامش وزارة الاعلام . ط ٢ . بغداد ١٩٧١ .
٩ ـ عزالدين اسماعيل : الادب وفنونه . دار الفكر العربي . ط ٦ . القاهرة ١٩٧٦
١٠ ـ علي جواد الطاهر : مقدمة في النقد الادبي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٧٩ .
١١ ـ مجموعة مؤلفين : اسس النقد الادبي الحديث ترجمة هيفاء هاشم . مطابع وزارة الثقافة والسياحة والارشاد القومي. دمشق ١٩٦٧ .
١٢ ـ محمد شوقي امين : الملاحم بين اللغة والادب . مجلة عالم الفكر . المجلد ١٦ العدد الاول . الكويت ١٩٨٥
١٣ ـ محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث . دار الثقافة ـ دار العودة بيروت ١٩٧٣ .
١٤ ـ ناصر الحاني : من اصطلاحات الادب الغربي دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .



الفصل السادس

انواع النثر

القصة
المسرحية
المقالة

القصة :

القصة قديمة قدم الحياة الانسانية . وهي في اصلها ترجع الى غريزة انسانية تقوم على رغبة الانسان في ان يروي للآخرين مايقع له من احداث . ودفعهم الى مشاركته فيما يحس ويرى .

كانت القصة حتى العصر الحديث تجنح الى الخيال . فتختلط فيها الحقائق الانسانية بالامور الغيبية . وتزخر بالعجائب والغرائب . ولا تعرف مبدأ السببية في بناء احداثها . فلا رابط يربط بين احداثها . ولا محور تدور عليه الاحداث . ويطلق النقاد والباحثون على القصص الاولى مصطلح (الحكاية) .

تتصف الحكاية عادة بالانفصال عن الواقع والاسراف في الخيال . وتصوير عوالم غيبية تحفل بقوى وعناصر غريبة . وتجهل التحليل النفسي للاشخاص . فاشخاصها ليسوا الا انماطاً ونماذج انسانية عامة . فهي إمّا خيّرة . واما شرّيرة . وفي الوقت نفسه لاتكون بيئتها محددة بسمات تميزها من البيئات الاخرى . حتى تبدو احداثها خارج الزمان والمكان وقد يكون هدف الحكاية التسلية . وقد يكون الوعظ والارشاد .

لكن القصة شرعت ابتداء من عصر النهضة . تشهد تطوراً تدريجياً تمثل في سمات وخصائص جعلتها تختلف كل الاختلاف عمّا كانت عليه في العصور الغابرة . اذ صارت تقترب من الواقع . وتهجر دنيا السحر والغيب وتعنى بالتحليل النفسي للاشخاص . وتحمل نقداً اجتماعياً وتميل الى التماسك في البناء والسببية في سير الاحداث وتطورها .

من القصص التي يقف عندها النقاد . ويعدونها علامة على تطور القصة . قصص (الديكاميرون) (١٣٥٣ م.) للاديب الايطالي بوكاشيو . وهي قصص جسّدت عواطف انسانية متنوعة . وصورت سلوك الاغنياء والقسس في ذلك العصر . ونقدت بعض مظاهر حياتهم .

ومن هذه القصص قصص الشطار التي عرفتها اسبانيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر . وقد عنيت بتصوير حياة الصعاليك والمشردين والطبقة المحرومة في المجتمع . بدلاً من تصوير حياة الفرسان والابطال الاسطوريين .

ويقف المؤرخون وقفة طويلة عند رواية (دون كيخوتة) (١٦:٥) للاديب الاسباني سرفانتس الذي سخر فيها من ادب الفروسية وما فيه من تصنع وزيف .

لقد قرب سرفانتس في روايته من الواقع على نحو لم يستطع معاصروه ان يفهموه « فقد قلد قصص الفروسية تقليداً ساخراً ونقل الحوادث من الناحية المثالية ـ التي تتمثل فيها المأساة في ادبهم ـ الى ناحية هزلية يصطدم فيها المثال بالواقع الاليم . وتقدم كثيراً في التحليل النفسي لشخصيته . فجعل منها انموذجا بشرياً وكشف عن جوانب معقدة نفسية تجاوز بها تصوير انموذج عام . وقد حمل سرفانتس على من يبتعدون عن الواقع ويعادون طبيعة الاشياء ويقطعون عيدان الكلمات بدلاً من سنابل الحقائق . »(١) .

وشأن هذه القصة شأن قصة (الاميرة دكليف) (١٦٧٨) للاديبة الفرنسية مدام دلافايت التي عنيت عناية واضحة بتحليل نفسية البطلة وزوجها . فصورت الصراع بين العاطفة والواجب . كما جردتها من العناصر الغيبية والاحداث الغريبة حتى غدت قصة خطيرة في زمانها .

وما ان حل القرن التاسع عشر حتى اصبحت القصة واقعية تماماً . اذ صار الواقع الاجتماعي محورها . والتحليل النفسى مزية من مزاياها . وبات الانسان العادي البطل الرئيس فيها. مثال على ذلك قصة (المعطف) (١٨٤٢) للاديب الروسي غوغول الـــذي جعل بطلها انساناً عادياً من غمار الشعب . يحلم ان يكون له معطف . وبعد انتظار ومعاناة يستطيع شراء معطف . لكن اللصوص سرعان مايسلبونه منه . فيطرق ابواب المسؤولين ليستردوا له المعطف . غير انه يقابل باعراض ولا مبالاة . الامر الذي يجعله يعيش هماً عظيماً يودي به في النهاية .

إن القرن التاسع عشر يعد العصر الذهبي للقصة الواقعية التي شهدت عمالقة لم يشهد مثلهم عصر آخر امثال بلزاك وفلوبير وستندال في فرنسا وديكنز في انكلترا وغوغول وتولستوي ودستويفسكي وتشيخوف في روسيا . وفي القرن العشرين تعددت اتجاهات القصة وتنوعت فظهر فيها الاتجاه النفسي (تيار الوعي) والرواية الجديدة .. الخ

---

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ص ٥٠٣ ـ ٥٠٤ .

أما في الادب العربي القديم فقد عرفت القصة على شكل حكايات دارت على سير الابطال واساطير الاولين والعشاق . وتطورت في العصر العباسي اذ تنوعت وغنيت مضامينها واساليبها . فظهرت قصص حظيت بشهرة واسعة مثل (الف ليلة وليلة) و (رسالة الغفران) لابي العلاء المعري . و (حي بن يقظان) لابن طفيل الاندلسي . والمقامات .

بدأت القصة العربية الحديثة باستلهام القصص العربية القديمة والنسج على منوالها ولاسيما المقامة . كما فعل الشيخ ناصيف اليازجي في (مجمع البحرين) ومحمد المويلحي في (حديث عيسى بن هشام) وحافظ ابراهيم في (ليالي سطيح) . ثم شرعت القصة العربية تلتفت الى القصة الاوربية الحديثة وتتأثر بها في البناء الفني والميل الى تصوير الواقع والتحليل النفسي للاشخاص . كما فعل جبران خليل جبران في (الاجنحة المتكسرة) (١٩١٣) ومحمد حسين هيكل في (زينب) (١٩١٤) ومحمود احمد السيد في (جلال خالد) (١٩٢٨) . ونضجت القصة العربية واكتملت فنياً على يد نجيب محفوظ الذي يعد عملاق القصة العربية الحديثة .

ارتبطت القصة العربية الحديثة بالمجتمع العربي فعكست مشكلاته وقضاياه ونقدت مافيه من سلبيات وتقاليد بالية ودعت الى التمسك بقيم وممارسات حضارية جديدة .

تتمثل القصة الحديثة ـ كما يرى اغلب النقاد ـ في اربعة انواع هي الرواية والرواية القصيرة والقصة القصيرة والاقصوصة . وسنعنى بالرواية والقصة القصيرة . نظرا لاهميتهما وانتشارهما الكبير في العالم .

الرواية :

هي اكبر الانواع القصصية من حيث الحجم . ظهرت الى الوجود جنساً ادبياً متميزاً في القرن الثامن عشر . وارتبط ظهورها بنشأة الطبقة الوسطى في اوربا التي اتخذت منها اداة للتعبير عن مثلها وتطلعاتها . ففي هذا القرن » نرى الطبقة الوسطى وقد صارت صاحبة النفوذ الاكبر في المجتمع . واصبحت بذلك القوة الاولى التي يتجه اليها الادب ويعبر عنها . وصاحب ظهور هذه الطبقة زيادة عدد جماهير

القراء بصورة ملحوظة . ولم تعد الطبقة الاقطاعية هي المتلقية للفن . ولكن جمهور القراء تحول ليصبح في الريف مكوناً من بعض اصحاب المحال واغنياء المزارعين .

وفي المدن من التجار والموظفين . واشتد اقبال الجماهير على الفن الروائي لاعتدال اسعاره . وان كان اغلب قراء الرواية من النساء . وذلك لانشغال الرجال باعمالهم والفراغ النسبي لدى النساء في بيوتهن . وكان ظهور هذه الطبقة الجديدة من القراء بطابعها المميز ومزاجها الخاص يمثل انقلاباً في القوة التي يستمد منها الروائي التأييد . ويحاول التعبير عنها في الوقت نفسه . وبعد ان كان الروائي يستمد الحماية المادية والمعنوية من الطبقة الاقطاغية بدأ يتجه الى القراء الجدد . واخذ الناشرون وبائعو الكتب يحلون محل الطبقة الاقطاعية . ولمّا كان مزاج الطبقة الوسطى وتفكيرها يختلف جذرياً عن مزاج الطبقة الاقطاعية وطبيعة تفكيرها . كان طبيعياً ان تظهر الرواية الفنية المناقضة لفن الطبقة الاقطاعية الرومانسي في وظيفتها وبنائها الفني . والاسس التي تفرق بين الرواية الفنية وبين غيرها من الاشكال الفنية التي سبقتها . تنحصر في ان الرواية الفنية تتجه الى الواقع في الوقت الذي تتجه فيه الاشكال الاخرى الى خلق عالم قائم على الوهم والاسراف في الخيال . وبينما تحترم الرواية الفنية التجربة الذاتية والحس الفردي . تعتمد الاشكال الاخرى على المطلق والمثالي والمجرد » .(٢)

تتكون الرواية من عدة عناصر . يختلف في تحديدها النقاد . لكن اغلبهم يتفقون على تحديدها بخمسة هي العقدة والشخصيات والبيئة والفكرة والاسلوب

العقدة : هي مجموعة او سلسلة الاحداث التي تجري في القصة متصلة ومرتبطة فيما بينها . ان مصطلح (الغقدة او الحبكة) يدل على تخطيط او حبك شيء على نحو مقصود ومخطط . وهو مايفعله الروائي الذي يحبك خيوط العمل الروائي ليوصل القارىء الى نتيجة ما .

تتكون العقدة عادة ممّا يأتي :

١ ـ **العرضَ :** وهو يشمل بداية الرواية حيث يقدم الروائي المعلومات الضرورية عن الشخصيات والبيئة التي تجري فيها الاحداث .

---

(٢) عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، ص ١٩٢ .

٢ ـ **الحدث الصاعد** : هنا تظهر اسباب الخلاف او الازمة اذ تبدأ العقدة بالصعود والتطور ببطء .

٣ ـ **الذروة** : وهي النقطة التي تتأزم فيها الاحداث فتصل العقدة الى اقصى درجات التكثيف والتوتر .

٤ ـ **الحدث النازل** : وهو يعقب الذروة حيث يشرع التوتر بالانتهاء تمهيداً للحل .

٥ ـ **الحل او الخاتمة** : وهو القسم الاخير من العقدة وفيه تأتي النتيجة التي تنتهي اليها ازمة الرواية .(٣)

إن العقدة الجيدة هي التي تتحرك بطريقة طبيعية خالية من الصدفة والافتعال . وتكون مركبة بطريقة مقبولة ومقنعة لانشعر فيها بآلية العمل القصصي . ممّا يجافي الحياة الانسانية العادية . كما ينبغي ان يحافظ فيها الروائي على التناسب والتناسق فتنساب الحوادث دون تلكؤ . ويعتمد اللاحق منها على السابق . ولا يفسد تسلسلها بالحشو والاسهاب في بعض المواضع وبالحذف والايجاز في المواضع الاخرى .(٤)

ثمة شكلان من العقدة : العقدة المفككة والعقدة المتماسكة . أما الاولى فهي التي تبنى على سلسلة من الحوادث او المواقف المنفصلة التي تكاد لاترتبط برباط ما . ولا تعتمد وحدة العمل القصصي فيها على تسلسل الحوادث . بل على البيئة التي تجري فيها القصة . او على الشخصية الاولى فيها . او النتيجة العامة التي ستنجلي عنها الاحداث في النهاية . او الفكرة الشاملة التي تنتظم الحوادث والشخصيات معاً . مثال على ذلك عقدة رواية (الحرب والسلام) لتولستوي . و (زقاق المدق) لنجيب محفوظ . أما الثانية فتقوم على حوادث مترابطة يأخذ بعضها برقاب بعض . وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ مستقرها . واكثر الروايات من هذا الشكل مثل رواية (مدام بوفاري) لفلوبير و (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ .

الشخصيات : يقصد بهذا العنصر الاشخاص الذين تدور عليهم حوادث الرواية وترتبط الشخصيات ارتباطاً وثيقاً بالعقدة ولا تنفصل عنها الا فصلاً قسرياً للدراسة والتوضيح .

---

(٣) ينظر . عدنان خالد . النقد التطبيقي التحليلي . ص ٧٧

(٤) ينظر محمد يوسف نجم . فن القصة ص ٧١ . ٧٥ .

ترسم الشخصيات في الروايات الجيدة رسماً حياً ومقنعاً . فنراها تتحرك وتحيا على صفحات الرواية على نحو طبيعي مثلما يتحرك ويحيا البشر على ارض الواقع . وفي الوقت نفسه تبدو دوافع تصرفاتها وبواعث سلوكها معروفة ومقنعة . الامر الذي يجعل القارىء يتابع هذه الشخصيات ويتلهف الى معرفة مصائرها في الرواية . وتظل حية في ذاكرته . فلا ينساها بعد الانتهاء من قراءة الرواية .

والشخصيات نوعان : الشخصيات الثابتة والشخصيات النامية . تكون الشخصيات الثابتة عادة احادية الجانب . اذ تبنى في الغالب على سجية أو فكرة واحدة . فلا تتغير طوال الرواية اذ لا تؤثر فيها الاحداث ولا البيئة ولا غيرها من الشخصيات . وتكون تصرفاتها تبعاً لذلك معروفة لدى القاريء فلا تفاجئه بجديد على نحو مقنع . مثل شخصيات رواية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم . وعلى النقيض من ذلك الشخصيات النامية التي تبنى على سجايا وابعاد مختلفة وتتطور بتطور حوادث الرواية واحتكاكها بغيرها . لهذا نجدها تفاجئنا بين فينة واخرى . وعلى نحو مقنع . بجديد في السلوك والتفكير . مثل شخصيات دستويفسكي وبعض شخصيات نجيب محفوظ .

أما الطرق التي تستخدم في رسم الشخصيات فاهمها الطريقة التحليلية والطريقة التمثيلية . في الاولى يتولى الروائي نفسه تحديد وايضاح سمات الشخصية وابعادها . فهو يبين بواعث نوازعها وتصرفاتها وطبيعة عواطفها وافكارها وكل ما يتعلق بها .

مثال على ذلك ما نجده في رواية (دعاء الكروان) لطه حسين « ومن الخطأ ان يظن ان (نفيسة) كانت اقل شهرة من صاحبتيها أو ايسر منهن شأناً عند اهل المدينة وعند اهل الريف . كانت متقدمة في السن . قد بعد عهدها بالشباب . وتركت الشيخوخة في وجهها وصوتها وجسمها كله اثاراً قبيحة منفرة للنفوس . ولكنها على ذلك كانت دخيلة في كل بيت . صديقة لكل امرأة . كانت عرافة تقص ما كان وتصف ما هو كائن . وتنبىء بما سيكون . وكانت لها صلة قوية بالجن والشياطين . تسعى بالرسائل بينهم وبين النساء وتستخدمهم في كثير ممّا يشغل حياة المرأة الجاهلة الساذجة التي لا تزال تؤمن بان سلطان الجن على الناس لا حدّ له »(٥) . اما في الطريقة الثانية (التمثيلية) فالروائي ينحي نفسه جانباً ليدع

---

(٥) دعاء الكروان ، ص ٤٣

الشخصية تعبر عن نفسها ، وتكشف عن صفاتها واخلاقها ، باحاديثها وافعالها . مثال على ذلك هذه القطعة من رواية (صمت البحر) لفيركور التي يتحدث فيها بطلها عن نفسه وذكرياته المتعلقة بفتاة كان يحبها « ذات يوم كنا في الغابة . وكانت الارانب والسناجب ، وكان هناك كل انواع الزهور : ازهار السوسن البري وازهار النسرين والنرجس .. وكانت الفتاة تصبح من النشوة . قالت : « انني سعيدة يافرنر . وانا احب . اوه احب هدايا الله تلك » . وكنت سعيدا أنا ايضاً . وتمددنا على النجيل وسط نباتات السرخس . لم نكن نتكلم . كنا ننظر فوقنا الى ذؤابات اشجار الصنوبر وهي تتمايل ، والى العصافير تطير من غصن الى غصن . اطلقت الفتاة صيحة : « اوه لقد لدغني في ذقني الحيوان الصغير القذر ، البعوضة الشريرة الصغيرة » . ثم رأيتها تأتي بيدها حركة مفاجئة . « لقد اقتنصت منها واحدة يافرنر . اوه . انظر ، ساعاقبها .. سانزع لها ارجلها واحدة تلو الاخرى .. » وكانت تفعل ذلك بينما كانت تتكلم . واستمر قائلاً « لحسن الحظ كان الراغبون في الزواج منها كثيرين ، فلم يساورني الندم . ولكن هذه الحادثة جعلتني ايضاً اصاب بالفزع الدائم من الفتيات الالمانيات »(٦) .

فالقاص هنا لا يخبرنا شيئاً عن هاتين الشخصيتين ، وانما يتركهما ليعبرا عن نفسيهما بالفعل والحوار اللذين نعرف بوساطتهما ان البطل ذو شخصية رقيقة وانسانية ، والفتاة ذات شخصية قاسية وعنيفة ، الامر الذي جعل البطل يفسخ خطبته لها ، بعد هذا الموقف الذي كشف له عن حقيقة شخصية الفتاة .

تُقوَم الشخصية القصصية عادة على وفق تناسقها وانسجامها مع العمل كلا ، واتزان وتوافق افعالها مع ما نفهم عنها . وفي الوقت نفسه نقومّها على وفق تطابقها انموذجاً بشريا مع وظيفتها في العمل القصصي . اعني تقويمها عن طريق دراسة وظيفتها في القصة من حيث دورها وتأثيرها ومساهمتها في احداث القصة .(٧)

السرد : وهو نقل الحادثة من صورتها الواقعة الى صورة لغوية ، فحين نقرأ (وجرى نحو الباب وهو يلهث ، ودفعه في عنف ، ولكن قواه كانت قد خارت ، فسقط خلف الباب من الاعياء) ، نلاحظ هذه الافعال جرى ، يلهث ، دفع ، خار ، سقط . فهذه

---

(٦) صمت البحر ، ص ٤٣ ــ ٤٤ .
(٧) عدنان خالد ، النقد التطبيقي التحليلي ، ٧٤ ــ ٧٥ .

الافعال هي التي تكون في اذهاننا جزئيات الواقعة . ولكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالافعال ، بل يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به الافعال[٨]

وللسرد عدة طرائق منها طريقة السرد المباشر او الطريقة الملحمية ، وفيها يبدو الروائي مؤرخاً يروي حوادث عن مجموعة من البشر . وهذه الطريقة متّبعة في اغلب الروايات . والطريقة الثانية هي الترجمة الذاتية وتعني ان يكتب القاص القصة بضمير المتكلم ، ويضع نفسه مكان البطل او البطلة او مكان احدى الشخصيات الثانوية ليروي على لسانها ترجمة ذاتية متخيلة ، كما نجد في (روبنسون كروزو) لدانيال ديفو و (الحب الضائع) لطه حسين . والطريقة الثالثة هي الوثائق او الرسائل المتبادلة وفيها يكون الاعتماد كلياً على الرسائل او المذكرات مثل رواية (الام فرتر) لجوته . أما الطريقة الرابعة فهي طريقة تيار الشعور او المونولوج الداخلي التي تقوم على عرض الناحية النفسية او الفكرية من حياة البطل بدلاً من الناحية الخارجية وما يتصل بها من وقائع واحداث ، مثل رواية جيمس جويس (يوليسيس) و (البحث عن الزمان الضائع) لمارسيل بروست .[٩]

البيئة (الزمان والمكان) : وهي زمان ومكان الاحداث التي تصورها الرواية ، اذ لا بدّ ان يكون لكل رواية زمان ومكان معلومان ومحددان ، على نقيض الحكاية التي لاتصور زماناً ومكاناً محددين ، و « يمكن اعتبار زمان ومكان الحدث اسلوباً فنياً يستخدمه القاص للوصول الى المحاكاة ، اي تقريب العمل القصصي من اذهان القراء ، بجعله « ممكناً » او « محتملاً » لان اي نتاج ادبي يفتقر الى الزمان والمكان لا يعدّ معقولاً ولا يتفق مع خبراتنا اليومية والواقع المعيش . وهذا يعني ان وظيفة الزمان والمكان في العمل القصصي هي خلق الوهم لدى القاريء بان ما يقرأه قريب من الواقع او جزء منه . »[١٠]

يرد رسم البيئة في الروايات الجيدة بشكل دقيق فيظهر تفاعلها مع الشخصيات مؤثرة ومتأثرة ، ويكون لها دور ووظيفة في الرواية ، اذ تعين على فهم الشخصية

---

(٨) عز الدين اسماعيل ، الادب وفنونه ، ص ١٨٧

(٩) محمد يوسف نجم ، فن القصة ، ص ٧٧ ــ ٨٢ .

(١٠) عدنان خالد ، النقد التطبيقي التحليلي ، ص ٨٢

والكشف عن نوازعها واغوارها النفسية . وفي الوقت نفسه تلقي الضوء على حوادث الرواية وتأتي ارهاصاً بالحوادث التي ستقع . وعلى اي حال يتخذ الروائيون الكبار من البيئة ولاسيما البيئة الطبيعية عاملاً مؤثراً في الحوادث والشخصيات . على حين تأتي في الروايات غير الفنية غاية في ذاتها . اذ لايكون لها دور او وظيفة ما .

الفكرة : لكل رواية فكرة هي مغزاها او معناها العام . او هي وجهة نظر الروائي او فلسفته في الانسان والمجتمع والحياة . والفكرة عادة . ولاسيما في الروايات الفنية . لاتتمثل في فقرة من فقراتها او مشهد من مشاهدها . وانما تتمثل في نسيج الرواية كله . ولا تفهم الا بعد الانتهاء من قراءة العمل الروائي كله . كما ان الفكرة لاتأتي في اسلوب تقريري مباشر . كأنْ يقولها الروائي نفسه عن طريق شخصية من الشخصيات يتخذها الروائي بوقا ينطق بافكاره . وانما تصور باسلوب فني غير مباشر من خلال تفاعل عناصر العمل الروائي وسير الاحداث وسلوك الشخصيات . ولكبار الروائيين فلسفة تتجلى في اعمالهم امثال دستويفسكي وتولستوي وتوماس هاردي وهمنغواي .

ولا تقوّم الفكرة في الرواية من حيث قيمتها او جدتها . بل من حيث انسجامها مع العناصر الروائية الاخرى وتجسيدها بوسائل وصور واشكال جديدة .

الاسلوب : لكل روائي طريقته الخاصة في اختيار الكلمات وترتيب الجمل وتنسيق الحوادث .

يتميز الاسلوب القصصي عادة بالبساطة والدقة والوضوح . اذ ان الاسلوب في القصة يأتي وسيلة وليس غاية في ذاته . اي وسيلة لتحقيق الاغراض التي يريد القاص تحقيقها في عمله . عندئذٍ يكون لكل كلمة وجملة دورها المحدد في ذلك . أما الكلمات والجمل التي لاتسهم في تحقيق اي غرض من اغراضها . فانها ـ مهما تكن قيمتها من الناحية البلاغية والجمالية ـ تغدو زائدة وفضلة يمكن الاستغناء عنها .

على ان هناك كتاباً يرون ان يجمع الاسلوب القصصي بين الفائدة القصصية اي تحقيق الاغراض الفنية للقصة . والنزعة البلاغية التي تقوم على تحقيق النواحي الجمالية والبيانية في لغة القصة . لكن مع ذلك تظل العناية بجمال العبارة ورشاقة

الاسلوب دون الاكتراث لتحقيق اغراض القصة الفنية . عيباً وخللاً في الاسلوب القصصي . كما هو شأن روايات طه حسين وغيره .

والحوار وسيلة تعبيرية مهمة في الاسلوب القصصي . يستخدمها القاص في رسم شخصياته وتطوير احداث قصته . والحوار الناجح هو ماتوافر فيه شرطان اولهما ان يندمج الحوار في صلب القصة حتى لا يبدو للقاريء كأنه عنصر دخيل عليها . وهذا يعني انه يجب ان يحقق فائدة ملموسة في تطوير الحوادث ورسم الشخصيات والكشف عن مواقفها من الاحداث . والحوار الذي لايؤدي وظيفة من هاتين الوظيفتين يُعدّ دخيلاً على العمل القصصي . وثانيهما ان يكون الحوار طبيعياً سلساً رشيقاً . مناسبا للشخصية والموقف . اي يجب ان يكون منسجماً مع المستوى الثقافي والاجتماعي للشخصية . ومنسجماً مع طبيعة الموقف الذي يقال فيه .(١١)

القصة القصيرة :

القصة القصيرة جنس ادبي متميز . ظهر في اوربا في اواخر القرن التاسع عشر . بتأثير النزعة الواقعية التي باتت تعنى بالامور والمواقف الصغيرة والعادية من الحياة . مستنبطة منها حقائق ودلالات خطيرة تخص حياة الانسان والمجتمع . وبتأثير الصحافة التي تتطلب نشر وحدة فنية مستقلة في العدد الواحد . لاجتذاب القراء . وواضح ان القصة القصيرة تصلح كل الصلاح لتحقيق هذا الغرض .

نشأت القصة القصيرة وتطورت في العالم من الحكاية الشعبية القصيرة . حين شرعت الحكاية تتخلص من خيالها واسطوريتها وسذاجتها . وتأخذ مادتها من الواقع . وتعنى بالحالات النفسية للشخوص . وقد تبلور هذا الاتجاه في القرن التاسع عشر على ايدي ثلاثة كتاب هم ادجار الن بو الامريكي . وموباسان الفرنسي . وتشيخوف الروسي .

كتب ادجارالن بو (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) قصصاً قصيرة . على الرغم من بقاء شيء من سمات الحكاية فيها . واتصافها بالغرابة . عكست واقعاً في نفسه . وصورت مجتمعاً يحتويه . وبرزت فيها عناية بالشكل والبناء . تحفل قصص بو بحوادث غريبة

(١١) محمد يوسف نجم ، فن القصة ، ص ١١٩ .

ومرعبة وبشخصيات مضطربة تحتويها الاشباح والكوابيس . ويعزو النقاد ذلك الى مزاجه العصبي وسوداويته وقساوة ظروفه .

ولبو اهمية اخرى في تاريخ القصة القصيرة . تتمثل في مقالة كتبها عن مجموعة قصصية تكلم فيها على اصول وقواعد القصة القصيرة وذكر منها القصر . وحدد ذلك بما يقرأ في زمن محدود بين نصف الساعة والساعتين . وان تقوم على انطباع موحد . وان تخدم كل كلمة فيها الغرض المقصود .

أما موباسان (١٨٥٠ ـ ١٨٩٣) فيعود اليه الفضل في اقامة جسر أمتن بين القصة القصيرة والواقع . فقد أخذ مادة قصصه ممّا حوله محيطاً وشخوصاً واحداثاً . وعرض الاشياء بهدوء ودقة . وصور افراداً عاديين في مواقف عادية . ولو ظل في قصصه ايضاً بعض اثار الحكاية مثل تصيد الغرابة والاعتماد على المفاجأة ومخادعة القاريء وشدّ اعصابه .

وأما انطون تشيخوف (١٨٦٠ ـ ١٩٠٤) . فقد صارت القصة القصيرة على يده واقعية بكل معنى الكلمة . اذ لم يبق فيها شيء غريب او غير مألوف . وصور فيها مواقف ذات دلالات غنية في حياة الفلاحين وبسطاء الناس والمثقفين . وابرز مافي حياة هؤلاء الناس من بؤس وشقاء وملل في لغة بسيطة وشاعرية واسلوب فني بعيد عن الطابع الخطابي والتعليمي . وتوطدت اركان فن القصة القصيرة على يد تشيخوف . وبلغ الكمال حتى عُدّ اعظم كاتب عرفته القصة القصيرة حتى اليوم .(١٢)

عرفت القصة القصيرة في الادب العربي الحديث في مطلع القرن العشرين مع انتشار الصحافة والتعليم ونشاط الترجمة من الاداب الاوربية . وتمثلت المحاولات الاولى فيها في اعمال ادبية جمعت بين خصائص المقامة وخصائص القصة القصيرة الحديثة مثل اعمال عبدالله النديم في (التنكيت والتبكيت) . ثم ظهرت محاولات اكثر نضجاً . تمثلت في قصص محمد تيمور (١٨٩٢ ـ ١٩٢١) الذي يُعدّ منشىء القصة القصيرة في الادب العربي الحديث . وتطورت ونضجت على ايدي محمود تيمور ويحيى حقي ويوسف ادريس . وفي العراق نشأت القصة القصيرة في العشرينيات على يد محمود احمد السيد (١٩٠١ ـ ١٩٣٧) الملقب برائد القصة في العراق . واكتملت فنياً في اعمال عبدالملك نوري وفؤاد التكرلي واخرين .

---

(١٢) علي جواد الطاهر . مقدمة في النقد الادبي . ص ٢٤٧ ـ ٢٥٢ .

تتكون القصة القصيرة من اربعة عناصر رئيسة هي :

١ ـ **الحدث** : وهو الخبر او الواقعة التي ترويها القصة . وهذا الخبر يجب ان تتصل تفاصيله او اجزاؤه بعضها مع بعض بحيث يكون لمجموعها اثر او معنى كلي . كما يجب ان يكون للخير بداية ووسط ونهاية . اي ينشأ من موقف معين يتطور وينمو بالضرورة الى نقطة معينة . ومن خصائص الحدث في القصة القصيرة الوحدة . اي ان يكون حدثاً واحداً لا اكثر . ويترك اثراً او انطباعاً واحداً عند قاريء القصة . على نقيض الرواية التي تصور عدة حوادث . والحدث في الغالب يدور خلال زمن قصير يستغرق بضع ساعات او ايام . وفي مكان محدود .

٢ ـ **الشخصية** : الحدث في القصة القصيرة يقع لاشخاص معينين . تصور القصة دوافعهم لالقاء الضوء على علاقتهم بالحدث « فلكي يستكمل الحدث وحدته . اي لكي يصبح حدثاً كاملاً . يجب الاّ يقتصر الخبر على الاجابة على الاسئلة الثلاث المعروفة وهي كيف وقع واين ومتى ؟ بل يجب ان يجيب على سؤال رابع مهم وهو لمَ وقع ؟ والاجابة على هذا السؤال يتطلب البحث عن الدافع او الدوافع التي ادت الى وقوع الحدث بالكيفية التي وقع بها . والبحث عن الدوافع يتطلب بدوره التعرف على الشخص او الاشخاص الذين فعلوا الحدث او تأثروا به » .(١٣) والشخصيات في القصة القصيرة تكون عادة محدودة . على حين تكون في الرواية متعددة .

٣ ـ **المعنى** : لكل قصة قصيرة معنى او فكرة يبرزها الحدث والشخصيات . ويكتمل المعنى باكتمال القصة . ان تصوير الشخصية وهي تعمل لا يكفي بدوره لاكتمال الحدث . فالحدث المتكامل هو تصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى . وليس هذا المعنى شيئاً مستقلاً عن الحدث يمكن ان نضيفه اليه او ان نفصله عنه . وانما هو جزء لا يتجزأ منه . وبدون هذا المعنى لا يمكن ان يتحقق للحدث الاكتمال . فالشرط المهم هنا ان يكون المعنى نابعاً من الحدث والشخصية وليس صادراً من الكاتب يفرضه فرضاً على القصة . فاذا حصل ذلك . اصبح المعنى دخيلاً او مقحماً على القصة . كما هو الشأن في القصص غير الفنية .

---

(١٣) رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، ص ٢٩ .

٤ ـ **الاسلوب** : ان وظيفة الاسلوب الرئيسة في القصة القصيرة تصوير الحدث وتطويره حتى يصل الى الذروة فالنهاية . لهذا لاتأتي الاوصاف والحوار والسرد الا لتحقيق هذه الغاية .

يدفع ضيق المكان والزمان كاتب القصة القصيرة الى الاعتماد في الاسلوب على التركيز والتكثيف والايحاء . فلا مجال هنا للتفاصيل والاوصاف الطويلة والجمل الانشائية . « وكاتب القصة القصيرة المجيد لا يكتب كلمة واحدة لافائدة منها . فان كل كلمة تحسب عليه . وهو حريص الا يبعثر الرصيد هنا وهناك . كل كلمة لابدّ ان تؤدي غرضها وتسير في الوقت نفسه نحو الغرض الاسمى والاول خطوة الى الامام . »(١٤) كما ان الجمل تأتي قصيرة . لكنها تكون مضغوطة تحمل شحنات من الايحاء تعبر عن معان . ودلالات مختلفة .

المسرحية :

المسرحية هي « فن التعبير عن الافكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الايضاح بوساطة ممثلين . وقمينا بأن يثير الاهتمام في قلوب جمهور محتشد ليسمع مايقال ويشهد مايرى . » .(١٥) والمسرحية تتحدد بجملة من الخصائص تميزها من الاجناس الادبية وهي :

١ ـ انها تكتب لتمثل على المسرح . ولهذا يسميها بعض النقاد « الادب الذي يمشي ويتكلم امام انظارنا . » لهذا يكون وجود النظارة شيئاً اساسياً فيها .
٢ ـ تعتمد المسرحية كلياً على الحوار . فهي ليست الا حواراً فلا سرد فيها ولا اوصاف . على نقيض القصة التي تتكون من السرد والوصف والحوار .
٣ ـ تقسم المسرحية الى فصول ومناظر او مشاهد .

بدأت المسرحية في العالم ـ كما عرفنا في الفصل الخامس ـ شعراً وظلت تكتب شعراً حتى القرن التاسع عشر حيث سادت الواقعية التي وجدت ان الشعر لايصلح للتعبير عن القضايا والمشكلات الواقعية مثل الصراع بين الرجل والمرأة وصراع الطبقات .. الخ . عند ذاك غلب النثر على المسرحية التي صارت تدرس مع فنون

---

(١٤) سيد حامد النساج ، القصة القصيرة ، ص ٢١ ـ ٢٢ .
(١٥) الاروس نيكول ، علم المسرحية ص٤٤ .

النثر . كالقصة والمقالة والخطابة ولم يبق للشعر في المسرحية شأن يذكر . اذا استثنينا مسرحيات شعرية لاتتجاوز اصابع اليد . تظهر بين حين وآخر .

تتكون المسرحية التقليدية من خمسة عناصر رئيسة هي الحبكة والشخصيات والصراع والفكرة والحوار .

الحبكة : حبكة المسرحية هي الاحداث التي يتكون منها بناء المسرحية وتبدأ عادة بالعرض . اي عرض خيوط ازمة المسرحية وشخصياتها ثم تأخذ في النمو والتطور والصعود حتى تصل الى الذروة لتأخذ بعد ذلك في السير نحو الحل والنهاية .

والحبكة الجيدة هي التي يقوم بناؤها على اساس محكم من السببية . فيكون كل حدث فيها سبباً ومقدمة للحدث الذي يليه دون ان تتدخل المصادفات او المفاجآت المفتعلة في تطور الاحداث ونموها .(١٦)

كما يجب ان تكون مقنعة ومنطقية . والاّ تكون مبتذلة . فلا تعنى بالمواقف التافهة التي استخدمت كثيراً في المسرحيات . وتكون مشوقة تجذب انتباه القاريء والمشاهد . وتحقق المغزى الذي ينطوي عليه موضوع المسرحية .(١٧)

وقد تتضمن المسرحية حبكتين احداهما رئيسة والاخرى ثانوية . على ان تقوم بينهما علاقة ما . كأنْ تكرر الحبكة الثانوية الفكرة نفسها التي تتضمنها الحبكة الرئيسة . فيضفى بذلك طابع الشمول على موضوع المسرحية او مايسمى الروح العالمي الذي يعني بأن موضوع المسرحية عام وشامل يحدث في كل زمان ومكان .

الشخصيات : في كل مسرحية شخصيات تقوم بالافعال التي تجري فيها . بعضها شخصيات رئيسة تقوم بدور مهم فيها . وبعضها ثانوية لاتقوم . الا بدور هامشي .

ترسم المسرحية الجيدة شخصياتها واضحة وحية حتى تبدو مخلوقات انسانية حقيقية . وتصورها افراداً لانماذج او انماطا . وتجعل دوافع افعالها وتصرفاتها منطقية

---

(١٦) محمد مندور ، الادب وفنونه ص١٢٠ ـ ١٢١ .

(١٧) ملتون ماركس ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ص ٢٩٣ ـ ٢٩٤ .

ومقنعة . كما تبرز ابعادها الثلاثة : الجسمي والاجتماعي والنفسي . فالجسمي هو مايتعلق بالصفات والعلامات الخارجية في الشخصية . ويعني الاجتماعي مهنة الشخصية والطبقة الاجتماعية التي تنتمي اليها . على حين يعني البعد النفسي اخلاق الشخصية وعواطفها وسماتها الفكرية .

وهناك خصيصة يشترط النقاد وجودها في شخصيات المسرحية . وهي الاختلاف والتباين في النزعات والمشارب حتى تتصادم هذه الشخصيات وتشتبك في صراع قوي يحرك احداث المسرحية .

وتتجلى الشخصية المسرحية المتكاملة انساناً متعدد الابعاد . له حياته الخارجية الظاهرة التي نراها تضطرب امامنا على المسرح . وله حياته الباطنة التي نرى انعكاسها على عالم الواقع . وهي في الوقت نفسه تسهم اسهاماً فعالاً فيما يدور حولها من احداث . وتشارك مشاركة ايجابية في الصراع الذي تقوم عليه المسرحية . لان حيوية الشخصية تتوقف على قدر هذه المشاركة في الصراع . وتكمن قدرتها على التطور .(١٨)

الصراع : وهو جوهر المسرحية . فالمسرحية التي تخلو من الصراع تعد مسرحية جامدة . خالية من الحركة والتشويق . فالصراع هو الذي يحرك المسرحية ويبعث فيها حركة وتشويقاً . ويعني الصراع المسرحي اي صدام بين شخصيتين او جماعتين او فكرتين .

والصراع نوعان : الصراع الخارجي والصراع الداخلي . أما الاول فهو الذي يدور خارج الذات الانسانية . ويتكون من عدة اشكال منها الصراع الدائر بين شخصين مثل مسرحية (بروميثيوس مقيداً) لاسيخلوس حيث يدور الصراع بين بروميثيوس الذي علم الانسان سرّ النار وزيوس الذي غضب على بروميثيوس لتصرفه هذا . والصراع بين الانسان والقدر مثل مسرحية (اوديب ملكاً) لسوفوكليس حيث يدور الصراع بين القدر الذي يهيمن على البشر واوديب الذي يحاول تجنب ماكتب له . والصراع بين الانسان والمجتمع مثل مسرحية (عدو الشعب) لابسن حيث ينشب الصراع بين البطل الذي يريد الاصلاح والمجتمع الذي يرفض الاصلاح . وأما الثاني

---

(١٨) علي الراعي . فن المسرحية . ص ٥٧

فهو الصراع الداخلي الذي يدور داخل الانسان . اي بين الأنسان ونفسه . كأنْ يكون بين العقل والعاطفة او بين عاطفتين او بين العقل الواعي والعقل الباطن مثل مسرحية (الامبراطور جونس) ليوجين اونيل التي يدور صراعها بين الرئيس البطل ومخاوفه الخرافية . وقد تتداخل هذه الانواع من الصراع في المسرحية فيكون في المسرحية الواحدة اكثر من نوع .

إن الصراع الناجح هو الذي يجري واضحاً وقوياً منذ بداية المسرحية ويسود فيها حتى النهاية . وتكون قوتا الصراع متكافئتين . اذ ليس من صراع مثير في مباراة تتفوق فيها فئة على اختها تفوقاً هائلاً .(١٩)

الفكرة : تتضمن المسرحية الجادة فكرة هي وجهة نظر كاتب المسرحية في قضية او جانب من جوانب الحياة . وهذه الفكرة تتجلى في سير الاحداث وسلوك الاشخاص . وتتبلور في نهاية المسرحية . اي انها لاتأتي في اسلوب تقريري . يقولها المؤلف مباشرة او يفرضها فرضاً على المسرحية .

إن التسلية ورواية القصة ليست كل مافي المسرحية . فغالباً مايكون لدى الكتاب البارزين غاية فكرية تكمن وراء توفير الاستمتاع والترفيه . ومع ان الغاية الاولى من المسرحية ان يستمتع بها الناس . الا انها كثيراً ماتحتوي على فلسفة عن الحياة وغذاء للفكر في القضايا التي تهم الفرد والمجتمع .

ولا يعني ذلك ان المسرحية يجب أن تكون اداة للوعظ والأرشاد . وانما ترسم افكاراً عن الحياة في اسلوب ذاتي غير مباشر بوساطة القصص والاحداث المشوقة والشخصيات المتباينة .(٢٠)

الحوار : لايتكون نسيج المسرحية الا من الحوار الذي نفهم بوساطته كل مايتعلق بالمسرحية .

وللحوار وظيفتان رئيستان الاولى السير بحبكة المسرحية الى امام وتطويرها وتنمية احداثها . والثانية الكشف عن الشخصيات ورسم ابعادها وسماتها المختلفة . لهذا يجب ان يحقق كل مايأتي في الحوار من كلمات وجمل هاتين الفائدتين .

---

(١٩) ملتون ماركس ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ص ٥٥

(٢٠) المرجع نفسه ، ص ٢١

ويأتي الحوار في المسرحيات الجيدة سهلاً وطبيعياً . لاتكلف فيه ولا افتعال . مناسباً للشخصية والموقف . نابضاً بالحياة والحيوية . يغري القاريء او المشاهد بمتابعته . مجسداً في جمل قصيرة . وتجلى فيه التباين والاختلاف .

لكن الحوار في بعض المسرحيات والمواقف يجمد ويطغى عليه التكلف والافتعال والاستطراد . فلا يؤدي وظائفه في المسرحية . بسبب جملة من العيوب لعل اهمها :

١ ـ **النزعة الغنائية** : يبرز هذا العيب في حوار المسرحيات الشعرية . ويعني ان يسترسل الحوار في وصف المشاعر الذاتية للشخصية . تلك المشاعر التي لاتفيد المسرحية في شيء . سواء في تطوير الحبكة او في الكشف عن الشخصية . كما هي الحال في مسرحيات احمد شوقي .

٢ ـ **النزعة الخطابية** : وتعني ان تنسى الشخصية المتحاورة الموقف الذي تقف فيه . وتبدأ في التوجه الى الجمهور بالكلام حتى يزخر الحوار بعبارات وجمل خطابية كالتكرار والحماسة والاستصراخ واستخلاص العبرة من الكلام . وواضح ان كل ذلك يجمّد الحركة في المسرحية .

٣ ـ **النزعة البلاغية او الانشائية** : ويقصد بها ان تسيطر على الحوار جمل وعبارات طويلة وانيقة ذات ايقاع وسبك جميلين . لكنها من الناحية الدرامية لاتأتي بجديد . كما يصعب على الممثل حفظها والقاؤها بسبب طولها وصياغتها المتكلفة .

٤ ـ **النزعة الجدلية** : وتعني استرسال الشخصيات المتحاورة في مناقشات عقلية وذهنية لاتنبع من طبيعة المشهد او الموقف . وتبدو كأنها اراء وافكار الكاتب نفسه . وهي لاتخدم المسرحية باية صورة من الصور . كما هو الشأن في مسرحيات برناردشو

أما مايخص لغة الحوار . فهناك من يدعو الى صياغة الحوار بالعامية بحجة مراعاة مقتضيات الواقعية في المسرح التي تقضي بان تنطق شخصيات المسرحية باللغة التي تتحاور بها في حياتها اليومية . فضلاً عن احتواء العامية بعض المرونة والظلال والصور المعبرة .

لكن اغلب النقاد يذهبون الى وجوب صياغة الحوار باللغة الفصيحة وذلك لان الواقعية ليست في اللغة بل في التصوير النفسي للشخصيات ومدى مطابقة هذا

التصوير لواقع الحياة . ان الفصيحة هي التي تصلح للحوار المسرحي . وهي كفيلة بتحقيق غايات المسرح الجمالية والدرامية . اذ انها ذات عراقة وتاريخ طويل . ولغة التراث والدين والفكر . ممّا يوفر لها امكانات ثرة وقدرات تعبيرية خصبة . وفي الوقت نفسه هي اللغة القومية التي تربط بين اقطار الوطن العربي . الامر الذي يجعلها مقبولة عند جميعها . على نقيض العامية التي قد تفهم في قطر ولا تفهم في غيره .

انواع المسرحية : المأساة ـ الملهاة ـ الميلودراما

المأساة : هي اقدم انواع المسرحية . تتميز بأنها تتناول الجوانب الجادة من الحياة . وتكتب باسلوب رفيع . وتسير فيها الامور سيراً خاطئاً لا يمكن تقويمه الا لقاء ثمن باهظ . ومحورها بطل رفيع الشأن يهوي من قمة السعادة الى حضيض البؤس . والطابع العام الذي تتركه المأساة في النفوس طابع قاتم مقبض . لهذا تنتهي في الغالب نهاية مفجعة .

عرف ارسطو المأساة بأنها « محاكاة فعل نبيل تام . لها طول معلوم . بلغة مزودة بالوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الاجزاء . وهذه المحاكاة تتم على يد اشخاص يفعلون . لا عن طريق الحكاية والقصص . وتثير الشفقة والخوف فتؤدي الى التطهير من الانفعالات . » . ورأى ان عناصرها ستة هي الحبكة والشخصية واللغة والفكر والمشهد والغناء . وحدد وظيفة المأساة بالتطهير عن طريق اثارة عاطفتي الشفقة والخوف . اذ ان رؤية بطل عظيم يسقط . وهو لا يستحق هذا السقوط . تجعل المشاهد يحس بالشفقة تجاه هذا البطل . وتجعله في الوقت نفسه . يحس بالخوف لئلا يكون مصيره مثل مصير البطل . لانه انسان مثله . وهكذا يحدث التطهير في نفس المشاهد من هذه العواطف . وقد قام كثير من الجدل حول ماتعنيه كلمة (التطهير) وفسرت تفسيرات متباينة . منها اننا بمشاهدة المآسي نتعود على الامور الراعبة . وهذا مما يساعدنا على السير في طريق الحياة المليء بالشوك . ومنها ان التطهير لا ينطبق على الرأفة والخوف في ذاتهما . ولكن على العواطف الشبيهة بهما . وذهب آخرون الى اننا نفتقر الى الاتزان في الحياة . وان ثمة في طبائعنا إما كثيراً جداً او قليلاً جداً من الرأفة والخوف . وان ارسطو كان يؤمن بأن تمثيل

الامور المفجعة كفيل بان يزود اذهان النظارة بقدر ما من التوسط والاعتدال. أما المحدثون فقد بينوا ان هذه الكلمة استخدمها ارسطو استخداماً طبياً. وقصد بها التفريج او تخليص انفسنا ممّا فيها من ضروب الكبت.(٢١)

تبلورت المأساة في ثلاث صور هي المأساة الاغريقية والشكسبيرية والعصرية. أما الاغريقية فمن ميزاتها ان الصراع فيها بين الانسان والقدر. وابطالها من الطبقة العليا. ويتسبب سقوطهم عن خطأ او نقص في خلقهم او عن هفوة في تقديرهم للامور. ومن خصائصها ايضاً اشتمالها على فرقة المنشدين (الكورس) ووظيفتها التعليق على مايجري في المسرحية. وابداء الاراء حول الشخصيات. وأما المأساة الشكسبيرية فتتسم بفلسفة معينة تقول ان الانسان يتسبب في سقوطه هو نفسه. وذلك من جراء ضعف في خلقه او نقص ملازم له. وهو لايقوى على التغلب عليه الا بعد فوات الاوان. وأما المأساة العصرية التي تتمثل في مسرحيات ابسن خاصة فتتصف بان ابطالها ليسوا من الملوك والامراء. بل افراد عاديون. وسقوطهم لايتم على يد القدر. او بتأثير اخطائهم. وانما يسبب سقوطهم الشرائع والقوانين والتقاليد الاجتماعية الظالمة. ففي مأساة (الاشباح) لابسن. نجد ان اساس مأساة بطلتها التقاليد الجائرة والاراء القديمة الميتة.(٢٢)

الملهاة: وهي المسرحية التي تتناول الجوانب الهزلية من الحياة. وتدور على شخصيات من الطبقات الشعبية. وتجري امور ابطالها بطريقة مرضية لهم. والطابع العام الغالب عليها طابع سار. لهذا تنتهي نهاية سـارة. ووظيفتها في الغالب اصلاحية تتمثل في محاربة العيوب والنقائص عن طريق الضحك. من هنا لايأتي الضحك فيها من اجل الضحك. بل من اجل غاية فكرية. وتحقق الملهاة الضحك إما عن طريق الكلام. وإما عن طريق الموقف او كليهما.

والملهاة نوعان: ملهاة الامزجة او الطرز وملهاة السلوك. أما الاولى فتدور على شخصيات تتصف بنقص فطري يتسبب في اثارة الضحك. فالبطل فيها انسان ذو مزاج خاص غير مألوف. وهذا المزاج ينشأ نتيجة اختلال التوازن بين الامزجة والسوائل التي يتكون منها جسم الانسان. كما كان الاعتقاد قديماً. وهي الدم

(٢١) الاردس نيكول، علم المسرحية. ص ١٨١ ـ ١٨٢

(٢٢) ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها. ص ١٢٤ ـ ١٦٠.

والبلغم والصفراء والسوداء .(٢٣) واشهر من برز فيها الكاتب الانكليزي بن جونسون . وأما الثانية (الملهاة السلوكية) فمحورها بطل يتصف بعيوب ونقائص مكتسبة وليست فطرية ، وغايتها تجسيد هذه العيوب والضحك عليها بغية التخلص منها . ومن كتابها الكاتب الانكليزي كونجريف .(٢٤)

الميلودراما (المشجاة) : نوع مسرحي حديث بالقياس على المأساة والملهاة ، عرف في اوربا في القرن الثامن عشر ، وكان من اهم اسباب ظهور هذا النوع المسرحي حاجة الجماهير الشعبية الى مسرح يعبر عن همومها وتطلعاتها . كانت الميلودراما في اول الامر تطلق على المسرحية الجدية التي يتخللها عدد من الاغاني ، ثم اخذت تتميز من المأساة بما فشا فيها من العناصر المثيرة للعواطف واهمال رسم الشخصيات والبعد عن روح المأساة الحقيقية لمجرد التأثير في المتفرجين ، وبهذا اصبح الغناء والاستعراض والحادثة العارضة هي الخصائص الغالبة عليها .(٢٤) والميلودراما تخلو عادة من القيمة الادبية ، فلا تدخل مسرحياتها في الادب والتراث المسرحي .

يُعد الكاتب الفرنسي بيكسير يكور (١٧٧٣ ـ ١٨٤٤) رائد الميلودراما في اوربا ، مثلما يُعد يوسف وهبي رائدها في المسرح العربي الحديث .

---

(٢٣) المرجع نفسه ، ص ٢٠٠ ـ ٢٠٨ .

(٢٤) الاردس نيكول ، علم المسرحية ، ص ١٢٨

تحليل مسرحية :

« حكاية الايام الثلاثة » لعمر النص

(١)

منذ ألف ألف عام . هبط مدينة (جالوق) شيخ مهيب الطلعة . وضاح الجبين . له عينان صافيتان كأنهما نبعان من زمرد . وشعر أبيض . كأنه لؤلؤ مضفور . وقف الشيخ في ظاهر المدينة فرأى الأشجار تمد اليه أغصانها فتتساقط عليه ثمراً . ثم أحسُ الشيخ بالظمأ فطرق أول باب لقيه فخرجت إليه امرأة صبية فسألها ماء فدخلت الى الدار ثم خرجت تحمل في يدها زهرة بيضاء . عصرتها في يده فسالت ماء ... ولم يلبث الشيخ ان انقلب الى حمامة بيضاء طارت فحطت على ظهر الدار ثم انقضت فجأة فتساقط ريشها وسقطت جثة هامدة . لكن الحمامة لم تمت اذ استحالت الى قطعة من الماس النادر . ثم راحت تكبر حتى صارت في حجم مدينة . مدينة بكاملها . عند ذاك امتلأت السماء لآلىء . لقد اختفت النجوم من أماكنها وحلت محلها لآلىء براقة وأصبحت المدينة تغمر الكون ألقاً وضياء .

هذا ماتقوله الكتب والرواة والأساطير عن (جالوق) حين تفسر نشأة المبادىء والقيم الروحية والأخلاقية السامية في المدينة . وهي مبادىء تتمسك بها المدينة وتعتز بها أيما اعتزاز .

في مطلع القرن الخامس عشر الميلادي يغزو التتار بقيادة تيمورلنك الشام . وتدخل جماعة منهم (جالوق) بحثاً عن كنوزها . اذ يتناهى اليهم ماتقوله الكتب والاساطير عن لآلىء المدينة . وهم أثناء محاولتهم العثور على الكنوز . يسمعون عنها كل عجيب وغريب فلا أحد يعرف مكانها . لكنها موجودة في مكان ما . ترقب الغزاة وترصد حركاتهم . وهي تسيل دماً في وجوه أهل المدينة . ونسغا في ضلوع أبوابها . وقد سرقت كل عين فيها منها بريقاً . ونسل كل قلب منها فرحة . وانطوى كل حجر عليها ليحميها من أعين الغرباء .

يظل هؤلاء باحثين عن الكنز . فيطرقون جميع الأبواب . ويسألون كل الوجوه . ويلجون كل قبو حتى يعلموا من أمره شيئاً ثم يستدعون أعيان المدينة وبينهم كبير تجار المدينة الذي يريهم بطريقة مثيرة حقيقة الكنز فيقع عليهم ذلك وقع الصاعقة . وتكون فيه هزيمتهم وخذلانهم .

(٢)

تقع المسرحية في ثلاثة فصول ، يجري كل منها في يوم واحد من هنا جاء عنوان المسرحية « حكاية الأيام الثلاثة » . والحدث يجري كله في مكان واحد هو مدينة (جالوق) وتتوافر في الحدث أيضاً الوحدة ، لأنه يتكون أساساً من واقعة واحدة تبدأ ببداية معينة ثم تنمو وتتطور حتى تصل الذروة فالحل . ان كل ذلك ، أعني توافر الوحدات الثلاث ، وحدة الزمان والمكان والفعل ، أضفى على حبكة المسرحية شيئاً من التماسك ، وجعلها أقرب الى المسرح الكلاسي منه الى المسارح الأخرى .

تبدأ أزمة المسرحية في الفصل الأول حيث نلقى كبار التتار في قصر أمير جالوق ، وهم يتشاورون في أمر كنز جالوق ويفكرون في وسيلة يعثرون بها على الكنز ، فيطلبون بعض أعيان المدينة لهذا الغرض ، غير ان هؤلاء لايفيدونهم في ذلك ، بل يملأون نفوسهم قلقاً وحيرة بأحاديثهم الغامضة عن الكنز ، واخيراً يوافق ابن وهب ، كبير تجار المدينة ، على ان يدلهم على الكنز ، في الوقت الذي تزيد فيه مخاوف الجماعة وقلقهم .

أما في الفصل الثاني حيث تنمو الأزمة ، فنجد في الساحة الكبرى للمدينة منصة في وسطها صندوق خشبي مهترىء عليه قفل معدني صدئ ، يصعد قادة التتار الى المنصة ومعهم ابن وهب ، وتحضر جموع غفيرة الى الساحة لترقب مايجري على المنصة ، ويبدو ان التتار يريدون مقاضاة ابن وهب ، يبدأ الحوار بين التتار وابن وهب وبعض الأهالي عن جالوق ، ولم وقع عليها الغزو المغولي وكيف قابلته ، ثم يبدأ سؤال بعض الأهالي عن الكنز فتسمع أجوبة متناقضة عنه ، بعد ذلك يفتح الصندوق فاذا به حجر كبير مصبوغ بدم ، كان هذا حجراً سحق به ميران أحد قادة المغول رأس صبية امتنعت عليه ، حين هم باغتصابها ، في صحن جامع اقتحمته جموع التتار ، وأضرمت فيه النار ، أثناء غزوهم دمشق ، يواجه ميران بهذا ويحاول انكاره ، لكنه سرعان مايعترف بفعلته الشنيعة هذه ، وآنذاك يقتله تاميش القائد الأكبر للمغول .

وأمّا في الفصل الثالث والأخير فنلقى تاميش وقد استيقظ ضميره وهزته جالوق هزاً ، فأصبح أسيرها ، فنراه يصدر أوامره الى جنوده بالرحيل عن المدينة ، في حين يظل هو وحده ينتظر مقدم الأمير داود الذي يجيء على رأس جيش لتحرير المدينة ليستسلم له ، والاطار العام للحبكة مستمد من التاريخ ، ويتمثل في وقائع الغزو

المغولي الثاني للشام في مطلع القرن الخامس عشر . لكن الواقعة الرئيسة التي تتكون منها الحبكة . أعنى واقعة بحث التتار عن كنوز جالوق . لم أعثر عليها في المصادر التأريخية التي تناولت هذه المرحلة وربما تكون من نسج خيال المؤلف . نسجها من الجو العام الذي ساد الشام أثناء الغزو المغولي . وما عرف عن المغول من تكالب، ونهب لثروات المدن العربية التي استولوا عليها .

وثمة وقائع يرد ذكرها في المسرحية . أخذها المؤلف من تاريخ ابن تغري بردي . مثال ذلك ماجرى لدمشق يوم دخلها التتار :

ميران .. لقد دخلنا دمشق وسيوفنا مسلولة . فنهبنا ما قدرنا عليه من الدور . وسقنا نساء دمشق وأولادنا ورجالها مربوطين بالحبال . ثم طرحنا النار في المنازل والمساجد والدور . وكان يوماً عاصف الريح فعم الحريق جميع البلد حتى كاد لهيب النار ان يرتفع الى السحاب . وعملت النار في المدينة ثلاثة أيام بلياليها حتى احترقت كلها .

ولا يرد بعض هذه الوقائع مبرراً . بل حشوا يمكن حذفه دون ان يختل بناء الحبكة .

(٣)

ان المحور الذي تدور عليه المسرحية هو البحث عن كنز جالوق . وهذا الكنز ليس في الحقيقة الا كنزاً معنوياً يتمثل في القيم والمباديء الروحية السامية التي تشكل أعظم ميزة لجالوق . ميزة لا يمكن ان تدانيها ميزة أخرى . فالكنز هو ضمير جالوق ووجد انها ومواصفاتها الأخلاقية السمحة التي تتمسك بها :

تاميش : تحمين الكنز الذي يختبيء في صدر المدينة .
ريحانة : الكنز ؟ أؤكد لك ان عيني لم تقع عليه يوماً .
تاميش : ولكنك تعلمين عنه أشياء كثيرة . أليس كذلك ؟
ريحانة : لقد ولدت في هذه المدينة فنبت الكنز في صدري . كما نبت في صدر كل انسان فيها .
تاميش : أهذا كل ماتعلمينه ؟ ألم تعرفي كم يزن ؟ كم قطعة هو ؟ أين يوجد ؟
ريحانة : لو عرفت عنه كل ماتقول لما كان كنزاً .

من هنا نجد بوناً كبيراً بين التتار وسكان جالوق في نظرتهم الى هذا الكنز والصورة التي يحملونها عنه :

ظهير الدين : وماذا تريد ان تفعل بالكنز ؟
تاميش : نأخذه . أهذا سؤال يليق بعالم مثلك ان يسأله .

ظهير الدين : ولكن المشكلة هي اننا نحن لانسأل مثل هذه الأسئلة .
تاميش : هذا يدل على انكم لاتفيدون منه فلماذا لاتسلمونه الينا ؟
ظهير الدين : لم يقع في يدنا بعد حتى نسلمه اليكم .

فالتتار لهذا . حين يعرفون حقيقة الكنز ويعيشون هذه الحقيقة أثناء مكوثهم في جالوق . يتغيرون . اذ يكشف الكنز عن حقيقتهم ويعري نفوسهم فاذا بهم وجهاً لوجه . أمام آثامهم وذنوبهم . وهو مايوقع فيهم الهزيمة والخذلان .

لكن جالوق . على الرغم من هذه الأخلاق والقيم الروحية السامية التي تمتلكها . كانت تفتقر الى فضائل أخرى . فقد كانت مدينة ذات نزعة مثالية تبعدها عن النظر الى كل جوانب الواقع والحياة . لذلك صارت غافلة عن جوانب مهمة من الواقع المحيط بها . فهي لكونها مدينة خيرة . ظنت الجميع أخياراً . فأحسنت الظن . وفتحت صدرها لكل غريب . لهذا لم تحسب جالوق حساباً للقوة التي بها تصان الحكمة والمباديء أحياناً . وبها تحيا البسمات على شفاه الأطفال . ويظل الألق في العيون . يقول ظهير الدين أمام جالوق مفسراً المصيبة التي حلت في جالوق .

ظهير الدين : لكل أمر غاية . هذه حقيقة لاأرى ضرورة في مناقشتها . ولكن قدرتنا على كشف هذه الحقيقة محدودة . ان ثمة شيئاً نعرفه جميعاً . شيئاً كنا نحس به احساساً مبهماً ولكننا كنا نخاف ان نفكر فيه لئلا يخرج الى الهواء فيتنفس في رئاتنا ويرهق ضمائرنا . كنا نحس ان شيئاً ما في جالوق كان مفقوداً . شيئاً كان يستطيع ان يجعلها اقوى على مقاومة الشر واشد قدرة على الخلاص منه . لقد كانت جالوق مذنبة كان الدين صلاة على لسانها ودفئاً في قلبها ولكنها لم تجعله درعاً . لم ترفعه سداً . كانت تؤمن بالحب والأخاء ولكنها لم تحمها بسيفها لم تصنهما بعزيمتها . كان الذنب جلياً لكل ذي عينين . ولكننا كنا نؤثر ان نغمض أجفاننا حتى لانراه .

كانت جالوق تظن ان جمالها يدفع عنها كل مكروه . فعاشت آمنة مطمئنة . تضطرب الأحداث من حولها فلا تثير فيها قلقاً ولا تزيدها إلا طمأنينة وأمناً . كانت مدينة جميلة ترى الدمامة كلها حولها فلا تكاد ترفع اصبعاً لازالتها . مدينة صادقة ترى الأباطيل تقيم حولها سداً فتقبع في داخل صدقها وأمانتها من غير ان تمد يداً تحيل تلك الأباطيل الى هباء . وتستفيق ذات يوم فاذا حفنة من التتار تنتهك حرماتها وتطمس جمالها . فلا تستطيع صدهم عنها .

(٤)

وتبدو الأحداث في المسرحية سائرة في جو من القدرية والعبث واللا معقول ، اذ ان الشخصيات لاتستطيع ان تعي مايقع لها من أحداث ولا تفهم أسبابها ومبرراتها . فالتتار لا يعرفون كيف دخلوا جالوق ويحسون كأن يدأ خفية قادتهم اليها . فكان لا بد من دخولها ، لأن ذلك كان شيئاً أكبر منهم جميعاً . ان الجميع يسألون اسئلة ثم لا يجدون لها جواباً . وهذه ريحانة ابنة أمير جالوق ، لاتقتنع بالتبريرات التي تطرح في تبرير المصيبة التي تحل في جالوق ، وهي بعض ذنوب اهلها ، فتقول :

ريحانة : ولكن المشكلة ليست في ذنوبنا نحن فقط ولكن في القضية كلها . ان هذا الشر اكبر منا .. اكبر من ذنوبنا .. اكبر من العقوبة التي نستحقها . أنا لأرى في ماقلت الا حقاً ـ ولكن قل لي هل ترى في أهل المدائن الأخرى فضائل لاتجدها فينا ؟ هل ترى في عيون أطفالها شموساً ساطعة وترى في عيون اطفالنا رجوماً ؟ .

وهذه القدريه والشعور بالعبث ، سبق ان عبرت عنهما مسـرحية النص الأولى « شهريار » حيث جعل بطلها شهريار يؤمن بأن القدرية هي جوهر الحياة ، فلا حريه اختيار للانسان ، وكل شيء مرسوم له في لوح القدر . وهو يسعى الى البحث عن معنى وغاية حياته لكنه يعجز عن ايجاد هذه الغاية ، لأنه يجد الوجود غير قابل للفهم ويسأل اسئلة ، لكنه لايجد لها جواباً . نلقى شهريار يقول :

شهريار .. أردت ان أعلم لم جئت الى الدنيا .. ولم أحببت ولم أبغضت .. ولم آمنت ثم كفرت .. ولم ضغنت فسفكت من الدم ماسفكت . أجل أردت أن أعلم هذا كله . وفوق هذا أيضاً ، ولكن عقلي لم يقدر على اسعافي .... .

(٥)

في المسرحية عدة شخصيات من التتار والعرب ، لكن العناية تنصب على تاميش وميران وابن وهب أكثر من الشخصيات الأخرى .

لاتعنى المسرحية برسم ملامح شخصياتها رسماً واضحاً ، ولا تسعى الى سبر أغوارها والتغلغل الى أعماقها ، وذلك لانتمائها الى المسرح الفكري حيث تنصب العناية أساساً على تجسيد الأفكار وتوضيحها . من هنا لانجد هنا شخصيات من لحم

ودم . بل أفكار منسقة ومنظمة يسعى مؤلف المسرحية الى تجسيدها بوساطة هذه الشخصيات . ولو ان المسرحية تميل احياناً الى ابراز البعد الاجتماعي والنفسي لبعض الشخصيات فتلقي الضوء مثلاً على نشأة ميران وطفولته . وكيف نشأ في بيئة فقيرة قاسية . كلها بؤس وشقاء وعذاب وخشونة . لاحنان فيها ولا شفقة . احب ميران فتاة مسكينة . لكن أحد الجنود يقتلها حين تقاومه اثناء محاولته اغتصابها . الأمر الذي يدفعه الى تعلم القسوة والقتل للانتقام من هذا الجندي . حتى يصبح قاتلاً محترفاً ويصير ذبح انسان أهون عليه من شربة ماء . ولا يصحو الا حين يرى حقيقة الكنز فيغدو وجهاً لوجه مع ماضيه . مع ذنوبه .

أما شخصية تاميش فتأتي نامية نتيجة للأحداث التي يمر بها فجالوق تغيره اذ تكشف النقاب عن سرائره . وتفضح خواءه الروحي وتعيد اليه الاحساس بانسانيته . انها تأسره :

تاميش : أنا أسير هذه المدينة . هذا أمر لاسبيل الى نكرانه بعد الآن . هناك مدن تقتلك . تسحقك سحقاً . تنهب نقاءك ذرة . ذرة . تضيعك . تهتك أسرارك ثم تحيلك حجراً . أما هنا فان المرء يجد له ذاتاً . يكتشف طريقاً . يستعيد رؤية ظن انّه أضاعها . قد تكون جالوق مدينة كغيرها من المدن . ولكن روحها ولكن هواءها وأرضها تعيد للانسان احساسه بأنه انسان .. بات له غاية .

من أجل ذلك يقتل تاميش ميران . لأنه يرى فيه صورة مجسدة للانسان القاتل الذي صار يكرهه . لقد كان ميران أنموذجاً نادراً لايتورع عن حرام . ولا يعف عن شيء . وكان صورة مثلى للماضي الأسود الذي أراد تاميش أن يقطع كل صلاته به بعد أن هزته جالوق هزاً :

تاميش : ـ ... وأحسست بيدي تمتد مرتجفة .. مهزوزة .. لتستل خنجري .. لتستقدم عزمي . لتنقض على ذلك الأمس الماثل أمامي .. على البهيمة التي كانت شناعتها تجرح عيني ... أجل . أجل . كان ذلك هروباً . كان محاولة لقطع كل طريق .. لهدم كل جسر .. كان انعتاقاً مطلقاً من كل تبعة .

أجل كانت إغفاءه تنأى بي عن أمسي . عن يومي . عن مستقبلي كنت لاأسمع شيئاً . لاارى شيئاً . لاأريد شيئاً . كانت عيناي مغلقتين .. وكانت ارادتي غافية . يدي وحدها كانت يقظه تضرب . كانت تثأر .. كأنّ قوة خفية كانت تسيرها .

وهكذا تجعل جالوق تاميش يستعيد شعوره انساناً. وترجع اليه الروح التي اضاعتها سنوات القتال الطويلة. فيصبح انساناً كله رقة وهو ما يدفعه الى ان يأمر جنده بأن ينظروا هل خدش سهم من سهامهم احد جدران المدينة فيعيدوه كما كان. ويجولوا في الحدائق ليروا هل اقتطع أحدهم زهرة من زهراتها. فيعيدوا غرسها. ويطلب اليهم أن يكنسوا الدروب. حتى تعود نظيفة نقية. ويربتوا على شعر كل طفلة ويقبلوا جبينها حتى تطمئن. وهو اذ ينقلب على هذا النحو. لا يستطيع الفرار من ماضيه المليء بالمخازي والآثام. وينظر أمامه فلا يرى الا فراغاً وخواء يعوي في صدره عواء. لذلك لايرى مفراً من الانتحار. فبالموت وحده يستطيع أن يصل الى غايته المنشودة. أن يمتلك جالوق التي امتلكته وهو حيّ:

تاميش: لم تريدني أن أخرج من المدينة ياابن وهب؟

ابن وهب: لانقذ حياتك من الموت.

تاميش: ولماذا تريد ان تنقذني؟ ألم أغز هذه المدينة؟ ألم أطأ أرضها؟ ألم أنتهك كرامتها؟

ابن وهب: بلى ولكنك حاولت امتلاكها فامتلكتك ولم تمتلكها. لقد صغرت أمامها فجعلتك كبيراً. وحنوت على ترابها ففتحت لك سماءها. ألم تقتل صديقك ميران حبا بها؟

تاميش: صدقت ياابن وهب. لقد أردت امتلاك جالوق ولكنني لم أفلح.

ابن وهب: فلماذا لاتتركها اذن ياتاميش؟ لماذا لاتنساها؟

تاميش: لانني سأحاول مرة اخرى. سأمتلكها بموتي ...

ومن شخصيات المسرحية. بهلول. وهو مجذوب يعمل في قصر أمير جالوق. وتجمع هذه الشخصية بين الغفلة والحكمة. لكن الحكمة أغلب. وفيها خصائص مستمدة من شخصية المهرج الشعبي الشائعة في التراث العربي الشعبي. أما دور بهلول فيشبه دور الكورس في المسرح القديم. أي التعليق على أحداث المسرحية والأخبار ببعض الأمور التي تعمل على تطوير حدث المسرحية. وفي الوقت نفسه. ينطق بجمل فكهة تسهم في الترويح عن النفس. وهو يظهر في مطالع الفصول. ليلقي الضوء على مايجري. ففي مطلع الفصل الثاني نراه يوضح لنا جو الأحداث ودلالاتها بحوار يجمع بين الحكمة والطرافة:

بهلول ـ بهلول. هذا هو اسمي. بل لعله لم يكن اسمي ولكن الصق بي الصاقاً. ولكن ... ماذا يضيرني أن يقال عني بهلول؟ أليست الأسماء أحابيل يخدع بها بعضنا بعضاً؟ ان هناك أشياء أصل الى فهمها. وان هناك أشياء لاأصل الى

فهمها . فأنا لاأفهم مثلاً لم لا يكون للأشجار عيون في رؤوسها . وأنا لاأفهم لم لا يكون للعناكب أسنان كأسنان الحوت . ولكن هذا لا يعني أنني أجد في الناس من هو أكثر مني ادراكاً . بهلول . هكذا يقال عني . ولكن الأسماء لاتعني شيئاً . أما هذه المنصة هنا فلا ريب في انها تعني شيئاً ترى ام أقيمت .

(٦)

وللحلم في المسرحية دور واضح . يتجلى في التمهيد للأحداث والتنبؤ بها ،والتأكيد ان الاحداث مرسومة ولابد ان تقع . ففي بداية المسرحية وقد صار التتار في جالوق . يقص تاميش على جماعته حلماً مزعجاً يراه :

تاميش : ـ خيّل الي انني كنت في أتون معمعة ضارية أتمايل على ظهر جوادي يمنة ويسرة كأنني أسد مختال . وبغتة طالعت عيناي نجماً في السماء يبسم لي فشددت على زمام جوادي حتى وقف . فرأيت النجم يلوح لي بيد من نور ويشير الي فنكزت جوادي أريد أن أتبعه . فجعل النجم يقترب مني، وجعلت أقترب منه فكان يزداد ضخامة وكنت أنا أزداد ضؤولة حتى اذا ماصرت على مقربة منه ، مدّ النجم يده الى صندوق مهتريء ففتح غطاءه ثم أشار الي فنزلت عن جوادي ثم دخلت الصندوق وأحسست بالغطاء يطبق عليّ . وبالصندوق يطير بي في الهواء .

وأنشأت أنفاسي تتلاحق متعبة مخنوقة . فقلت في نفسي، لاشك في ان النجم يريد قتلي . وازداد خوفي عندما سمعت صليل سيوف يقرع غطاء صندوقي . وعندها ادركت ان ساعتي قد أزفت وان النجوم تدبر لموتي . وسألت نفسي : ترى لم تحاول النجوم ان تثأر مني ؟ هل خدشت ضياءها ؟ هل أذيت سكانها ؟ هل بصقت على معابدها ؟ وظلت هذه الاسئلة تقرع رأسي قرعاً . ولكن الصندوق مالبث ان فتح .

ماكدت أرفع بصري حتى غشيه نور لماح لم أرله في حياتي شبها . ثم رأيتني في قصر منيف تكاد كل صخرة فيه تضيء كأنها لؤلؤة . وخيل الي أول الأمر انني تركت وحدي . ولكن ألوف الوجوه مالبث ان أطلت من كل نافذة . فحاولت ان أمدّ يدي اليها أن أسألها اسمها . ان أعرف منها أين أنا . ولكن شيئاً مافيّ جعلني أرتعد . لقد كنت عارياً . عارياً كما جئت الى الدنيا يوم ولدتني أمي . فوضعت يدي حيث

يجب ان أضعهما وأردت الرجوع الى الصندوق كي أستر فيه عربي . ولكن الصندوق كان قد اختفى .

وهذا مايقع فعلاً لتاميش . بعدما تجعله جالوق يصحو ويرجع اليه شعوره الانساني . فيفكر في ماضيه وما اقترفته يداه من جرائم فيرى نفسه أمام ذنوب كبيرة . لا يمكن نسيانها أو الهرب منها الا بالموت .

ومن الحلم يتعلم أيضاً ابن وهب . فهو حين كان طفلاً . يترك مع أحد أصدقاء أبيه جالوق بحثاً عن اللآلىء والجواهر في بحار الهند والصين . وذات ليلة وهو على ظهر مركب . يستسلم لغفوة فيرى فيما يرى النائم انه مقبل على مدينة عظيمة . بنيت جدرانها وبيوتها من اللؤلؤ .

وهناك يرى بيتهم في أحد منعطفات المدينة . فيعرف انّ المدينة لم تكن الا مدينتهم . ولما أفاق سأل صديق أبيه ان يعيده الى جالوق . حيث أخذ يعمل فيها ينحت من حجارتها فاذا بها تنقلب الى لآلىء

(٧)

أمّا حوار المسرحية . فيأتي حافلاً بالمعاني والافكار العميقة والتلميحات الذكية . لكن هذه المعاني والتلميحات تغدو احياناً هدفاً وغاية في ذاتها . اذ تتحول الى مناقشات فكرية طويلة تضعف الحركة في المسرحية وتعطل سير حدثها .

واللغة التي صيغ بها الحوار لغة فصحى وذات خصائص توفر فيها شيئاً من المتانة والجزالة . وهي في الوقت عينه لغة أدبية وليست لغة درامية حتى يخيل الينا ان المؤلف كتب المسرحية للقراءة وليست للتمثيل . فاللغة عامة لغة بيانية وتصويرية تعتمد على التشبيه والاستعارة والمجاز :

تاميش : ومن ريحانة هذه ؟
ميران : ابنة الأمير داود .
تاميش : أهي صبية يافعة ؟ أهي امرأة كهلة ؟
ميران : بل فتاة في ريعانها . كأن الربيع هجر مكانه ليقيم بين أضلاعها .

تاميش : وماذا تعرف عنها ؟
ميران : إنها ذكية حليمة تكاد لاتتكلم الا همساً . لها رقة الندى على شفاه الزهر وقلب أسد في أهاب ملاك .
لذلك نرى الحوار في بعض مواضع المسرحية يكاد يكون شعراً :
تاميش : ألم تسألني ماذا كنت أريد أن أفعل بالكنز ؟

« أريد أن أبني به مدينة لايغيش فيها الا الأطفال ... مدينة لارعب فيها ولا سلاح . مدينة لاتشرب الضغائن ولا تغمس أناملها في الدماء . جميلة كوجه .. طفل .. بريئة كوجه طفل .. سماؤها دائمة الزرقة وينابيعها لاتعرف النضوب . حتى أشجارها لاتحمل الا اللآلىء ...

وعلى الرغم من تمكن المؤلف في اللغة . ظهرت بعض الاغلاط في لغة المسرحية منها :
ريحانة : كلا ياعماه . ولكن هناك أشياء لاأصل الى فهمها . وكلما ازددت بحثاً عن أسبابها وغاياتها كلما ازددت ايماناً بأنني أمام باب موصد ... والصحيح حذف (كلما) الثانية . ومن ذلك : ...
بهلول : سأبوح لكما بسر . لقد نصع الامام الى الأمير داود ... والصحيح (لقد نصح الإمام للأمير ..)
ولأن المسرحية تنتمي الى المسرح الفكري . أصبحت لغة شخصيات المسرحية من العرب والتتار . واحدة . فلم يظهر فيها اي اختلاف باختلاف جنس الشخصية او مستواها الثقافي والاجتماعي .

(٨)

تضعف الدراما في بعض أجزاء المسرحية حيث لايكون ثمة فعل . بل قص وحكاية يشيعان في الحوار . الأمر الذي يجعل هذا الأثر الأدبي أقرب الى القصة منه الى المسرحية . مثال ذلك :
ميران : كانت طريقي الى سمرقند تمر بكوخها .
كانت تعيش مع امها العجوز . أما أبوها فقد مات . وكانت تسمع وقع حوافر حماري فتخرج من كوخها فأرسي في يدها شيئاً مما أرسلت به .
ابن وهب : ألم تكن تلتقي بها عند عودتك من السوق ؟
ميران : بلى . كنت أمر بكوخها مرة اخرى عند الأصيل فتخرج الي ثم ننطلق الى غيضه قريبة فنجلس فيها صامتين كأننا كنا نجهل ان هناك كلمات يمكن ان نقولها ...

المقالة :

المقالة الادبية قطعة نثرية محدودة في الطول والموضوع . تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة والرهق ، وشرطها الاول ان تكون تعبيراً صادقاً عن شخصية الكاتب .(٢٥) ومن خصائصها :

١ ـ تكتب المقالة نثراً وليس شعرا ، لهذا تدرس ضمن انواع وفنون النثر . وتستثنى من ذلك آثار قليلة كتبت شعراً مثل (مقالة في الانسان ، للشاعر الانكليزي بوب .

٢ ـ الطول المعتدل : فالمقالة ليست طويلة اذ تأتي في بضع صفحات ، وذلك لانها لاتتناول كل الافكار والحقائق المتعلقة بموضوعها ، كما هو الشأن في البحث ، وانما تتناول جانباً او زاوية محددة منه .

٣ ـ العفوية : لاتخضع المقالة في الغالب للمنهجية والتكلف والنظام الدقيق . لانها ـ كما يقول بعض النقاد ـ « نزوة عقلية لاينبغي ان يكون لها ضابط من نظام . هي قطعة لاتجري على نسق معلوم ، ولم يتم هضمها في نفس كاتبها » .

٤ ـ الذاتية : تتميز المقالة من الاجناس الادبية النثرية بالطابع الذاتي الذي يجعلها تعبيراً مباشراً عن الرؤية الذاتية لكاتبها وخبراته . « فالمقال ليس حشداً من المعلومات وليس كل هدفه ان ينقل المعرفة ، بل لابدّ الى جانب ذلك ، ان يكون مشوقاً . ولا يكون المقال كذلك حتى يعطينا من شخصية الكاتب بمقدار مايعطينا من الموضوع

---

(٢٥) محمد يوسف نجم . فن المقالة ص ٩٥ .

ذاته . فشخصية الكاتب لابد ان تبرز في مقاله ، لا في الموضوع فحسب ، بل في طريقة تناوله الموضوع وعرضه اياه ، ثم في العنصر الذاتي الذي يضيفه الكاتب من

خبرته الشخصية وممارسته للحياة العامة . »(٢٦) . فشخصية الكاتب تتجلى واضحة وقوية في المقالة عندما ينظر الى الامور من وجهة نظره الخاصة ، ويتجه اتجاهاً خاصاً يتمثل في النظر الى زاوية مضادة لكل موضوع يلذّ له . من امثلة ذلك مقالات ابراهيم المازني ، ومنها مقالة عنوانها (اساتذتي) ، لايتحدث فيها المازني عمّن علّموه من الاساتذة ، بل عن الفقر والضعف ، فهو يقول « استاذي الاول الفقر هو الذي اتاني القوة والقدرة على الكفاح وعلمني التسامح والترفق والعطف ، وايثار الحسنى وعودني ضبط النفس وتوخي الاتزان ، وجنبني الضعف والفظاظة ، وحبب اليّ الفقراء وفتح عيني على القيم الحقيقية للناس والاشياء والحوادث .. » .(٢٧)

٥ ـ الاسلوب الخاص والمتميز الذي يثير الانفعال ويستند الى الخيال والعبارات الموسيقية والصور الموحية ، واستخدام عناصر التشويق من مَثَل او حكاية ، واختيار بداية جاذبة ومشوقة ، وخاتمة تعطي القاريء شعوراً بالاقتناع والرضا باكتمال الموضوع . في مقالة لاحمد امين عنوانها (بساطة العيش) نَجد بداية تقليدية غير مشوقة « تعجبني الحياة البسيطة لاتعقيد فيها ولا تركيب ، واكره ماأكره التكلف والتصنع وتعقيد الحياة وتركيبها » . على حين نجد في مقالة (قميص السعادة) لزكي نجيب محمود بداية مشوقة تثير شغفنا وفضولنا فتتحمس لقراءتها « يحكى ان رجلاً ضاق بنفسه وضاقت به نفسه ، وملّ الحياة وملته الحياة . لايكاد يستقر في مكانه من مأواه حتى يخرج ... ».

وعلى الاجمال ان « موضوع المقالة وقيمته الجمالية كل لا يتجزأ ، فليس فن المقالة مقصوراً على ادواته الجاذبة ، من الفاظ متخيرة وصور دقيقة وايقاعات منوعة ، وانما قيمة المقال في عظمة موضوعه واهميته ، وما يحوي من اراء قيمة تثير شغف القاريء واهتمامه » . .(٢٨)

تبلورت المقالة الحديثة في نوعين رئيسين هما المقالة الذاتية والمقالة الموضوعية . أما الذاتية فهي التي تعنى بابراز شخصية الكاتب وتعتمد الاسلوب الادبي الذي يشع بالعاطفة ويستند الى الصور الخيالية والصنعة البيانية . وأما الموضوعية فهي التي

---

(٢٦) عزالدين اسماعيل ، الادب وفنونه ، ص ٢٨٩ .

(٢٧) مصطفى عبداللطيف السحرتي ، الفن الادبي ، ص ٤١

(٢٨) المرجع نفسه ، ص ٤٠

تعنى بتجلية موضوعها بسيطاً وواضحاً . وتحرص على التقيد بما يتطلبه الموضوع من منطق في العرض . وتقديم المقدمات واستخراج النتائج . لكن كلتيهما تنبع من منبع واحد هو رغبة الكاتب في التعبير عن شيء ما . وقد يكون هذا الشيء تأملاته الشخصية في الحياة والناس فيكتب مقالة ذاتية . وقد يكون موضوعاً من الموضوعات فيعمد الى المقالة الموضوعية .(٢٩)

نشأت المقالة الحديثة في الاداب الاوربية في القرن السادس عشر وارتبطت نشأتها بالصحافة . ويُعدّ الكاتب الفرنسي مونتين (١٥٣٣ ـ ١٥٩٢) منشيء المقالة الحديثة .

عرفت المقالة عند مونتين عندما آثر العزلة في قلعة تاريخية وشرع يقرأ كتباً مختلفة في الفلسفة والادب والاجتماع . « وكان من عادته ان يقتبس من هذه الكتب الحكم الاخلاقية والامثال والنوادر . وان يعلق عليها تعليقات قصيرة ذات طابع شخصي . واجتمع له في ذلك شيء غير قليل . وفي ذات يوم من عام ١٥٧٢ شرع يجمع ما تشابه من الحكم والامثال بعضها الى بعض ويرد فيها بخلاصة تأملاته عنها فاذا بها تكون قطعة نثرية خاصة وتكون الفصل الاول من كتاب بدأ يفكر بتأليفه لنفسه وكأنه لا يقصد الى الطبع . ولن يكون هذا الكتاب اكثر من هذا التجميع والتعليق الشخصي على كل قطعة مجمعة . وعد كل قطعة فصلا وللفصل رقم وعنوان »(٣٠) . وصدر الكتاب في عام ١٥٨٠ . وبصدورة ولدت المقالة الحديثة .

مرت مقالات مونتين بطورين . في الطور الاول غلب على مقالاته الاقتباس . ولم يظهر فيها ـ الا قليلاً ـ العنصر الذاتي . لكنه في الطور الثاني شرع يبتعد عن الاقتباس . ويميل الى تغليب العنصر الشخصي على ما يكتب . ومع ذلك لم يتخل كلياً عن الامثال والحكم المأثورة التي راح يدعم بها افكاره في كلامه على تجاربة الخاصة وتأملاته الذاتية .

اما الرائد الثاني للمقالة الحديثة فهو الكاتب الانكليزي بيكون (١٥٦١ ـ ١٦٢٦) الذي قرأ مقالات مونتين وكتب بعدها مجموعة من المقالات التي غلب عليها الطابع الموضوعي الذي تمثل في سيطرة الحكم والمواعظ والدروس الاخلاقية والسياسية عليها

---

(٢٩) محمد يوسف نجم . فن المقالة . ص ٩٦ ـ ٩٧ .

(٣٠) علي جواد الطاهر . مقدمة في النقد الادبي . ص ٢٦٦

أما مايخص الادب العربي فقد عرف ادبنا القديم فنا ادبيا شبيها بالمقالة ، هو فن الرسائل ولا سيما الرسائل العلمية التي تتناول موضوعاً واحدا بشيء من الايجاز . ومن وجهة نظر كاتبها مثل رسائل الجاحظ . وكان من الممكن ان تتطور هذه الرسائل وتكون بواكير المقالة الحديثة لولا ماطرأ على النثر العربي . منذ القرن الرابع الهجري . من ميل الى الصنعة والزخارف اللفظية التي قضت على حيوية النثر وحولته الى صناعة لفظية .

عرفت المقالة الحديثة في ادبنا الحديث في القرن التاسع عشر نتيجة لاتصالنا بالغرب واطلاعنا على آدابه . ونتيجة لانشاء الصحف والمجلات في الوطن العربي ومن الكتاب الذين برزوا فيها الشيخ محمد عبدة ومصطفى لطفي المنفلوطي وطه حسين وابراهيم المازني واحمد امين وجبران خليل جبران وزكي نجيب محمود . واليك مقالة لزكي نجيب محمود تجدها في المختارات .

مراجع الفصل السادس

١ ـ الاردس نيكول : علم المسرحية . ترجمة دريني خشبة . سلسلة الالف كتاب . القاهرة . بدون تاريخ .

٢ ـ رشاد رشدي : فن القصة القصيرة . مكتبة الانجلو المصرية . ط ٣ القاهرة ١٩٧٠

٣ ـ سيد حامد النساج : القصة القصيرة . سلسلة (كتابك) . دار المعارف . القاهرة ١٩٧٧ .

٤ ـ طه حسين : دعاء الكروان . دار المعارف بمصر ـ بدون تاريخ .

٥ ـ عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر . دار المعارف بمصر . ط ٢ . ١٩٦٨ .

٦ ـ عدنان خالد : النقد التطبيقي التحليلي . سلسلة (افاق) بغداد . ١٩٨٦ .

٧ ـ علي الراعي : فن المسرحية . كتب للجميع . القاهرة ١٩٥٩ .

٨ ـ فيركور : صمت البحر . ترجمة وحيد النقاش . دار الطليعة . بيروت ١٩٦١ .

٩ ـ محمد يوسف نجم : فن القصة . دار الثقافة . بيروت ط ٣ . ١٩٥٩ . فن المقالة . دار الثقافة . بيروت . ط ٤ . بدون تاريخ .

١٠ ـ مصطفى عبد اللطيف السحرتي : الفن الادبي . مكتبة الانجلو المصرية . القاهرة . بدون تاريخ .

١١ ـ ملتون ماركس : المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها . ترجمة فريد مدور . دار الكتاب العربي . بيروت . ١٩٦٥ .

الفصل السابع

المناهج النقدية

المنهج التاريخي
المنهج التأثري
المنهج النفسي
المنهج الاجتماعي
المنهج البنيوي

بدأ النقد في العالم ساذجاً ، فطرياً وتأثريا ، يقوم على الاستحسان او الاستهجان ، من غير تعليل ، لكنه شرع ينمو ويتطور مع صعود الانسان وتقدمه في مدارج العلم والحضارة ، اذ صار النقد يعرف القواعد والاصول ، فيعلل للاحكام التي يصدرها ، ويتخذ طرقاً ومذاهب مختلفة في فهم الادب وتفسيره وتقويمه . فكان ان ظهرت مناهج نقدية متنوعة هي نتاج فلسفات وتيارات فكرية عرفتها الانسانية عبر مسيرتها الطويلة . وفيما يأتي عرض موجز لخمسة من هذه المناهج هي : التاريخي والتأثري والنفسي والاجتماعي والبنيوي .

المنهج التاريخي :

يقوم المنهج التاريخي على دراسة الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية للعصر الذي ينتمي اليه الادب ، ويتخذ منها وسيلة او طريقاً لفهم الادب وتفسير خصائصه واستجلاء كوامنه وغوامضه ، لان اتباع هذا المنهج يؤمنون بان الاديب ابن بيئته وزمانه ، والادب نتاج ظروف سياسية واجتماعية يتأثر بها ويؤثر فيها . بعبارة اخرى يعنى المنهج التاريخي اساساً بدراسة العوامل المؤثرة في الادب وصلته بزمانه وعصره ، « فمعرفة التاريخ السياسي والاجتماعي لازمة لفهم الادب وتفسيره ، وكثيراً مايستحيل فهم نص ادبي قبل دراسة تاريخية عريضة . والكتب صدى لما حولها من امور . ونحن معرضون للخطأ في فهم وتقدير آراء الادباء واخيلتهم مالم نلاحظ صلتهم بعصورهم ، واذا كان الاديب ثمرة بيئته وعصره ، فقد لايكون نابغة او عبقرياً لو تقدم عصره او تأخر عنه مادامت عوامل البيئة قد وجهته » .(١)

للتاريخية معنيان عام وخاص . أما العام فيعني ان ننظر الى الفرد في علاقاته بالتطور البشري ، والى الادب والحركات الادبية تبعاً للتطور الاجتماعي والسياسي والديني . ويرتبط هذا المعنى للتاريخية بالفلسفة اكثر منه بالادب والنقد . وأما الخاص فيعني ان يرتبط الحدث بزمن ، ومن ثم تقسيم الادب الى عصور وصفات كل أدب من كل عصر وعلاقة هذه الصفات بالصفة الغالبة للعصر في منحاه السياسي الغالب . وهذا المعنى هو المقصود هنا من (التاريخي)(٢)

---

(١) ماهر حسن فهمي ، المذاهب النقدية ، ص ١٨١ ــ ١٨٢ .
(٢) علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الادبي ، ص ٣٩٧

إن « المنهج التاريخي في النقد ـ شأن اي منهج ـ حساس ، اذا فقد فيه صاحبه توازنه زلت به قدمه واختل ميزانه ، وصار مؤرخاً او جماعة ، وحكمه العصر بمقياسه وحكمه ، وصار النص الادبي لديه مادة للتاريخ ، ولم يصر التاريخ مادة للنقد . ويقتضي هذا ان يحدد الناقد ـ منذ البداية ـ علاقته بالتاريخ : هو ناقد له المؤهلات اللازمة ، صميم عمله النص الادبي بما فيه من حياة العواطف والاخيلة ، وهو يستعين بتاريخ العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الادبي ، وادراك ماخبّأة الزمن وراء حروفه والعلم بما تضمن ـ او اشار اليه ـ من وقائع واحداث ومواقع واعلام ، وتحديد ما كان لالفاظه ومصطلحاته من دلالات خاصة . »(٣)

يُعدّ الناقد الفرنسي تين من النقاد الاوائل الذين استخدموا المنهج التاريخي في دراسة الادب ، فقد ذهب الى وضع الاثر الفني في مجموعة « يرتبط بها الاثر وتفسر هي الاثر » والمجموعة هي انتاج الفنان نفسه والجماعة الفنية التي ينتمي اليها والمجتمع الذي انتجها . من هنا جاءت هذه القاعدة « لكي تفهم اثراً فنياً او فناناً او جماعة من الفنانين ، فلابدّ من ان تتصور بدقة الحالة الفكرية والاخلاقية العامة التي ينتسب اليها الاثر او الفنان او جماعة الفنانين . فهاهنا يكمن التفسير الاخير ، وهاهنا يكمن السبب الاولي الذي يحدد ماسواه . »(٤) وعند تين ان الادب يفهم ويفسر في ضوء عناصر ثلاثة هي الجنس والبيئة والعصر ، وقصد بالجنس الصفات التي يرثها الاديب وتؤثر فيه ، والعصر هو الاحداث السياسية والاجتماعية التي تكون طابعاً عاماً يترك آثاراً عظيمة في أدب الاديب ، والبيئة هي البيئة الجغرافية التي يعيش فيها الاديب وتؤثر فيه . أما مايخص الادب والنقد العربي ، فيعد طه

أما مايخص الادب والنقد العربي ، فيعد طه حسين ابرز من استخدم هذا المنهج في دراساته عن الادب العربي القديم مثل (حديث الاربعاء) و (تجديد ذكرى ابي العلاء) ، ومما جاء فيه « ليس الغرض في هذا الكتاب ان نصف حياة ابي العلاء وحده ، وانما نريد ان ندرس حياة النفس الاسلامية في عصره ، فلم يكن لحكيم المعرة ان ينفرد باظهار اثاره المادية او المعنوية ، وانما الرجل وماله من آثار واطوار نتيجة لازمة وثمرة ناضجة لطائفة من العلل ، اشتركت في تأليف مزاجه وتصوير نفسه ، من غير ان يكون له عليها سيطرة او سلطان . من هذه العلل المادي والمعنوي ، ومنها ماليس للانسان به صلة ، وما

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٩٨

(٤) اندريه ريشار ، النقد الفني ص ٦١ ـ

بينه وبين الانسان اتصال . فاعتدال الجو وصفاؤه ورقة الماء وعذوبته وخصب الارض وجمال الربى ونقاء الشمس وبهاؤها . كل هذه علل مادية . تشترك مع غيرها في تكوين الرجل وتنشيء نفسه . بل في الهامه مايعنّ له من الخواطر والاراء . وكذلك ظلم الحكومة وجورها . وجهل الامة وجمودها . وشدة الآداب الموروثة وخشونتها . كل هذه او نقائضها تعمل في تكوين الانسان عمل تلك العلل السابقة . والخطأ كل الخطأ ان ننظر الى الانسان نظرنا الى الشيء المستقل عما قبله وما بعده . ذلك الذي لايتصل بشيء مما حوله . ولا يتأثر بشيء مما سبقه او احاط به . ذلك خطأ . لان الكائن المستقل هذا الاستقلال لاعهد له بهذا العالم .

انما يأتلف هذا العالم من اشياء يتصل بعضها ببعض ويؤثر بعضها في بعض ... واذا صح هذا كله . فابو العلاء ثمرة من ثمرات عصره . قد عمل في انضاجها الزمان والمكان والحال السياسية والاجتماعية والحال الاقتصادية ... فالمؤرخ الذي لايؤمن بالمذاهب الحديثة . ولا يصطنع في البحث طرائقه الطريفة . ولا يرضى ان يعترف بما بين اجزاء العالم من الاتصال المحتوم . ولا ان يسلم بان الشيء الواحد على صغره وضآلته انما هو الصورة لما اوجده من العلل . ولا يطمئن الى ان الحركة التاريخية جبرية ليس للاختيار فيها مكان . المؤرخ القديم الذي يرفض هذا كله . ولا يميل اليه . ملزم مع ذلك ان يبحث عن حياة الامة الاسلامية . اذا بحث عن حياة ابي العلاء فانه ان لم يفعل ذلك . استحال عليه ان يفهم الرجل او يهتدي من امره الى شيء . »(٥)

من اجل ذلك خصص طه حسين بابا شغل حيزاً كبيراً من الكتاب (نحو ثلثي الكتاب) . درس فيه زمان ابي العلاء ومكانه وشعبه والحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية في عصره . وقبيلته واسرته . ليرى اثر ذلك كله في شعره وادبه .

المنهج التأثري او الانطباعي :

تعني التأثرية او الانطباعية ان يقوم النقد على وصف الانطباعات والاحاسيس التي تتركها قراءة النص الادبي في نفس الناقد . بدلاً من تفسير النص الادبي في ضوء نظريات علمية . والحكم عليه على وفق قواعد واصول ربما يكون النص بعيداً كل البعد عنها

(٥) تجديد ذكرى ابي العلاء . ص ١٥ ـ ١٧ .

بدأت الانطباعية اولا في ميدان الرسم ففي يوم من عام ١٨٧٢ وقف الرسام الفرنسي كلود مونيه على الهافر وفتح نافذة غرفته فرأى البحر والشجر والطبيعة، فترك ذلك في نفسه أثراً خاصاً نفذ اليها عن طريق حواسه فامسك بالريشة ليرسم، لا ليرسم البحر والشجر والطبيعة التي رأها بعينيه. وانما ليرسم الاثر الذي تركه مجموع ذلك المنظر في نفسه بظلاله وانعكاساته وما اشاعه في وجدانه من مشاعر واحساسات. رسم هذه اللوحة واطلق عليها اسم (الانطباع). وبعد عامين أقام مونيه وأخرون معرضاً سمي بمعرض الانطباعيين. وهكذا ظهرت الحركة الانطباعية في الفن ثم انتقلت الى ميدان الادب عندما شرع ادباء في طليعتهم الأخوان كونكور يسعون الى ان يرووا عن طريق اللغة الانطباعات العابرة والظلال الاكثر دقة للاحساس من دون تحليلها عقليا. والاسلوب الانطباعي هو اسلوب فني يضحي بالنحو في سبيل الانطباع ويحذف كل الكلمات التي لالون لها وغير ذات تعبير، ولا يبقي الا الكلمات التي تنتج الاحساسات. أما فيما يخص النقد فقد اقترنت الانطباعية بعلمين فرنسيين هما أناتول فرانس وجيل لمتر.(٦)

شاع المنهج الانطباعي في النقد في اواخر القرن التاسع عشر، خلال اجواء وظروف ساد فيها رد فعل قوي على المناهج النقدية السياقية (التاريخي والاجتماعي والعلمي). كان ردّ الفعل يرجع الى عدة عوامل منها ظهور نظرية الفن للفن التي نادت بالعزلة الجمالية وانطواء الفن الجميل على ذاته في الوقت الذي كشف فيه السياقيون عن العلاقات المتبادلة بين العمل الفني واشياء اخرى خارجية. وكثيراً ماطمسوا القيم الجمالية للعمل الفني او تجاهلوها. لهذا انتقلت حركة (الفن للفن) الى الطرف المضاد للنظرية السياقية. فضلاً عن ذلك بدت المناهج السياقية، او مايبدو انه اشهر فروعها. في نهاية القرن التاسع عشر، بدت كأنها اخفقت، وذلك لانها وضعت تصميمات مفصلة للتفسير (المنشىء) الكامل للفن. غير ان هذه التصميمات ظلت مجرد تصميمات حسب، اذ لم يبدُ ممكناً تفسير الفن او الفنان على أنهما مجرد نواتج للقوى النفسية والاجتماعية، ذلك لان العبقرية الفنية لايمكن تفسيرها بالطريقة نفسها التي تفسر بها الجاذبية. وفي الوقت نفسه تأثر اولئك الذين قادوا الثورة على المناهج السياقية بالنظرية الوجدانية تأثراً قوياً. تلك النظرية التي ترى ان الفن انفعال، كما قال اوسكار وايلد.(٧)

---

(٦) علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الادبي، ص ٤١٦ ـ ٤١٧

(٧) جيروم ستولنيتز، النقد الفني، ص ٧١٨ ـ ٧١٩

شكّت الانطباعية في جميع القواعد النقدية . ورفضت ان يحكم على الفن والادب بالقواعد والنظريات . ولم ترَ في التاريخ وعلم النفس والعلوم الاخرى مايفيد النقد او الناقد . كما رفضت الوظائف المألوفة للنقد مثل تفسير العمل الفني او تقويمه باصدار الحكم عليه . والنقد الفني ـ كما يرى الانطباعيون ـ ليس له غرض وراء ذاته . يقول اناتول فرانس « ان النقد الموضوعي لاوجود له . مثلما ان الفن الموضوعي لاوجود له . وكل من يخدعون انفسهم فيعتقدون انهم يضعون في اعمالهم اي شيء غير شخصياتهم . إنما هم واقعون في اشدّ الاوهام بطلاناً . فحقيقة الامر هي اننا لانستطيع ابدأ ان نخرج عن انفسنا » . والناقد الحقيقي عنده « هو الذي يروي مغامرات روحه بين الأعمال الفنية الكبرى » . وهو يسجل ويصف تلك الافكار والصور والاحوال النفسية والانفعالات التي يثيرها فيه العمل الفني .

أما النقد الذي وجه الى الانطباعية فهو انها لاتصنع حدوداً لما يقوله الناقد . اذ في استطاعته ان يتحدث عن اي شيء وكل شيء . وخروجها عن النطاق الجمالي . فالناقد الانطباعي لايكون له في كثير من الاحيان شأن بالتركيب الباطن للعمل الفني وقيمته . وفي الوقت نفسه تشجع الانطباعية عمداً على الخروج عن الموضوع في العمل المنقود(٨)

في النقد العربي الحديث يمارس هذا المنهج النقدي الادباء الذين يكتبون النقد . والصحفيون . ومن نقادنا الذين مارسوه محمد مندور في بداية حياته النقدية . وتمثل ذلك في كتابه (في الميزان الجديد)
واليك انموذجاً ممّا جاء في الكتاب . وهو نقد قصيدة (أخي) لميخائيل نعيمة « دعنا ننظر في (أخي) قصيدة ميخائيل نعيمة . فعنده سنجد ما نريد كنوزاً لا مثيل لها في لغتنا . كنوزاً تثبت في المقارنة لاروع شعر اوربي .

قصيدة وطنية قيلت في اواخر الحرب الماضية او بعدها . فهي اذن ممّا نسميه ادب الملابسات الذي كثيراً ماتتناقش في امكان اعتباره ادباً خالداً اولاً . وفي فنائه بانقضاء ظروفه او بقائه بعدها . بل وفي طبيعة هذا البقاء . اهو على نحو ماتبقى الوثائق التاريخية مغبَرة في دار المحفوظات ام كأدب دائم الحياة . دائم الهز للنفوس :

---

(٨) المرجع نفسه . ص ٧٢٢ .

أخي إن ضجَ بعد الحرب غربي باعماله
وقدّس ذكر من ماتوا وعظّم بطش ابطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتاً مثلي بقلب خاشع دام
لنبكي حظ موتانا

نفس مرسل وموسيقى متصلة . فالمقطوعة وحدة تمهد لخاتمتها . وفي هذا مايشبع النفس . ألا ترى كيف يعدك للصورة التي يدعوك الى مشاركته فيها . اذا ضج الغربي باعماله وقدس موتاه وعظم ابطاله . فلا تهزج للمنتصر . ولا تشمت بالمنهزم لانه لافضل لك في هذا ولا ذاك . وما انت بشيء . وانت احق بان تحزن واجدر بان يخشع قلبك فتركع صامتاً لتبكي موتاك . اي ألفة في الجو . واي قوة في اعداده ؟

« أخي . فانا اذا شريكه في الانسانية . وانا قريب منه وهو قريب مني . ومتى قرب استطاع ان يهمس لانني سامعه . وسيشجيني صوته الرقيق القوي المباشر . وهو ينقل اليّ قوة احساسه بفضل قدرته على اختيار اللفظ الذي يستنفد الاحساس « ان ضج غربي باعماله » والضجيج لفظ بالغ القوة لجرس حروفه وقوة ايحائه . وهو يضج « باعماله » لا بالمبالغات الكاذبة . الغربي يقدس ذكر من ماتوا . وهذه الفاظ لينة جميلة مؤثرة غنية . فيها قدسية الدين . فيها نبل الوفاء . فيها جلال الموت . مشاعر شتى تجتمع الى النفس ثروة رائعة . وهو « يعظم بطش ابطاله » .

اي قوة في تتابع هذه الحروف المطبقة ظاء ثم طاء وطاء . أعد هذه الجملة على سمعك ثم انصت الى قوتها التي تملاء فمك كما تملأ الاذن . ثم ان التعظيم غير التحية او التبجيل . والبطش غير الشجاعة او الاقدام . البطش شيء يصعق وهو يدعوني الى « ألاّ اهزج لمن سادوا » والهزج غير الفرح . الهزج غناء . والسيادة لفظ حبيب الى النفس . مثال تهفو اليه . ولهذا فهو يحركها وله فيه اصداء مدوية « ولا تشمت بمن دانا » والشماتة شعور خسيس تركز في هذا اللفظ . لكثرة مروره بنفوسنا جميعاً . لفظ يحمل شحنة من الاحاسيس . وما احقرها شماتة تلك التي نستشعرها لمن دان . نعم ماأحقر ان نشمت من جثة هامدة ! بل مالي اضعف من قوة الشاعر وفي قوله « من دانا » مايثيرني فوق ماتثيرني الجثث والاشلاء ؟ لان « من دانا » قد ذل والذل اشق على النفس من الموت . والموت كرامة إن لم يكن بدّ من الهوان . » .

المنهج النفسي :

عرف المنهج النفسي في مطلع القرن العشرين مع تأسيس علم النفس التحليلي على يد فرويد ، وصدور دراساته ، وفي مقدمتها (تفسير الاحلام) ، تلك الدرامات التي كشفت عن قوى النفس الثلاث الانا والهو والانا الاعلى ، واثر اللاشعور في سلوك الانسان ومختلف نشاطاته ، والعقد والامراض النفسية التي تصيب الانسان مثل انفصام الشخصية والنرجسية وعقدة اوديب .

لكن جذور التيار النفسي في الدراسات النقدية تمتد الى زمن بعيد فعلى سبيل المثال ، فطن ارسطو الى العلاقة القائمة بين الادب والنفس الانسانية ، ورأى للمسرحية (المأساة) ـ كما عرفنا ـ وظيفة نفسية سماها (التطهير) وقصد به ان مشاهدة المأساة تثير عند المتفرج عاطفتي الشفقة والخوف ومن ثم يتخلص منهما أو يتطهر ويحل الاعتدال والاتزان محل الاسراف والحدة في عواطفه وانفعالاته .

وفي الوقت نفسه يُعدّ الناقد الفرنسي سانت بيف من الممهدين لظهور المنهج النفسي وذلك لانه ربط بين حياة الاديب وشخصيته ونتاجه ، وذهب الى اننا اذا استطعنا ان نكتسب معرفة بحياة الاديب والمؤثرات الرئيسة فيه ، امكننا ان نصل الى فهم صحيح لاثاره الادبية . كتب فرويد واتباعه عدداً من الدراسات النفسية في الفنون والاداب ، شخصوا فيها الصلة الوثيقة بين شخصيات الفنانين والادباء وخصائص نتاجاتهم . واستخدم الفرويديون العمل الفني على انه وثيقة يكشف تحليلها عن القوى النفسية اللاشعورية في شخصية الفنان ، كما ربطوا بين العمل الفني وما يعرف أو يستنتج عن التكوين النفسي للفنان . وبعبارة اخرى سلك الفرويديون في دراساتهم مسلكين ، أما الاول فهو استخدام العمل الفني وثيقة نفسية لدراسة وفهم شخصية الفنان وما فيها من عقد وامراض . وأما الثاني فهو اتخاذ شخصية الفنان أو نفسيته وسيلة أو اداة لفهم وتفسير العمل الفني . « ومن الواضح ان النظرة الاولى لا تهم الا علم النفس . أما النظرة الثانية فكثيراً ما كانت ذات نفع جزيل في النقد التفسيري ، وخاصة عندما تكون رمزية العمل غامضة أو ملتوية . بل ان اعظم ما اسهمت به الفرويدية قد يكون اظهارها لثراء المضامين الرمزية في اعمال متعددة ، والمعاني الكامنة الخفية التي انبثقت منها . وقد تمكنت الفرويدية

من اظهار ذلك عن طريق كشفها لاصول هده الرموز في حاجات الفنان ودوافعه النفسية .»(٩)

لعلّ اوضح مثال على ذلك تفسير المنهج النفسي لمضامين روايات كافكا مثل (المحاكمة) و (القلعة) . في الاولى يلقى القبض على بطلها ذات صباح ولا يعرف الاتهام الموجة اليه . وهو لايسجن ولا يقدم للمحاكمة . لكنه هو نفسه يبذل كل جهد لمقابلة من يتهمونه ومواجهتهم . غير انه لايتمكن من ذلك ابدا . وفي النهاية يأتي جلادوه لأخذه فيسير معهم طائعاً مختاراً ويطعن في مقتل ويموت ـ كما يقول . كالكب . وفي الرواية الثانية يعتقد البطل بان السلطات في (القلعة) طلبت اليه ان يقبل وظيفة مشرف فيها . فيرحل الى المدينة التي تقع فيها القلعة ويحاول الاتصال بهذه السلطات . لكنه لايستطيع الوصول اليها لان القلعة اعلى من المدينة . وتنتهي محاولاته لمقابلة من هم اعلى منه بالاخفاق . لكنه لا يستسلم . بل يثابر من اجل الوصول الى من في القلعة . غير ان اخفاقه يستمر . واخيراً يموت دون ان ينجح في تحقيق هدفه .

إن هذا المضمون الرمزي لكلتا الروايتين يمكن ان يفهم في ضوء رسالة كتبها كافكا الى ابيه . شخص فيها بامانة مؤلمة ودقة شديدة علاقاته بابيه منذ الطفولة . اذ وصفه فيها بانه صريح وقوي . كما رسم صورة لنفسه قال فيها . انه منطوٍ على نفسه ولا جدوى منه . ولمّا كان الاب على ماهو عليه . فانه كان يطلب الى ابنه مطالب لايستطيع كافكا ان يحققها . لهذا يخاطبه في رسالته بقوله انك بوصفك ابا « كنت اقوى من اللازم بالنسبة اليّ » . ومن هنا كان ذلك الرعب الهائل الذي بثه ابوه فيه . ولمّا كان كافكا يعترف بالتزاماته نحو ابيه . فان اخفاقه خلق لديه احساسا بذنب لاحدّ له . ويشير كافكا في رسالة الى حادثة وقعت له في السنوات الاولى انطبقت في ذاكرته انطباقاً مباشراً « ظللت في احدى الليالي انادي طالبا ماء . وانا واثق ان ذلك لم يكن راجعا الى انني كنت عطشان . بل ربما كنت من جهة اريد ان اضايق الناس وكنت من جهة اخرى اريد ان اتسلى . وبعد ان اخفقت عدة تهديدات قوية وجهتها اليّ . انتزعتني من السرير وحملتني الى الشرفة وتركتني هناك بعض الوقت في جلباب نومي خارج الباب المغلق ... واستطيع ان اقول انني اصبحت مطيعاً تماماً فيما بعد .. ولكن ذلك اضرّ بي داخليا . ذلك لان الامر الذي

(٩) المرجع نفسه . ص ٦٩٩

كان في نظري مسلما به . وهو الطلب الذي لامعنى له للماء . والخوف الشديد من ان احمل الى الخارج . كانا شيئين .. لم استطع ابدأ ان اربط بينهما ربطا صحيحاً . بل انني حتى بعد سنوات كنت اقاسي من خيال يؤرقني بان يأتي ذلك الرجل- الضخم . أبي . وهو السلطة النهائية . وينتزعني من سريري في الليل لغير ما سبب . ويحملني من الشرفة . وكنت اتصور بالتالي انني مجرد لاشيء بالنسبة اليه .. » .

لعل هذه الواقعة تساعدنا على تفسير روايات كافكا . أو تعطينا في الاقل نقطة بداية . فلننظر الى السلطات في الروايتين على اساس بانموذج الاب كما وصفه كافكا . عندئذ نرى الروايتين تعبران عن حقائق تتعلق بالسلطة الاجتماعية . فالنظم التي تمارس السلطة على البشر لا معقولة . ولا يوجد اساس مشروع لسلطتها . وهي تمارس ضغطها بطريقة تفتقر الى العقل . وحتى القانون الذي يحاول ان يكون دقيقاً وشكلياً والذي يحاط بمظاهر الجلال والاحترام الذاتي . لا معنى له في نهاية الامر . واعمال كافكا ليست نقدا لنظم اجتماعية حسب . وانما تصوير لاستجابة البشر لنظامهم . فهم لا يديرون ظهورهم الى السلطة على الرغم من ان فهمها مستحيل وميئوس منه مثل العلاقة بين الاب والابن. فعواطف الابن تتجه بعمق الى ابيه ولا تتحول عنه . مهما فعل الاب ومهما كان طاغياً ومستبدا . والدليل على ذلك ان الابن يشعر بالاثم اذا لم يتمكن من تلبية مطالب ابيه(١٠)

ومثل ذلك تفسير فرويد لرواية (الاخوة كارامازوف) في ضوء عقدة أوديب ، والعلاقة بين مقتل الاب في الرواية ومصير اب دستويفسكي نفسه .(١١)

كما تناول المنهج النفسي مسرحية شكسبير (هاملت) وفسّر طبيعة هذه الشخصية الغامضة في ضوء عقدة أوديب ايضا . فظهر هاملت مصابا بهذه العقدة .

من هنا لايستطيع ان يثأر لابيه من امه وعمه اللذين قتلا الاب . فهاملت لم يقتل الام لانه كان يحمل في لاشعوره تجاهها عاطفة اثيمة مكبوتة . كما لم يقتل العم لانه لو قتله فكأنه يقتل نفسه . وهكذا يظل مترددا بين الاقدام والاحجام . ويتظاهر بالجنون حتى يعفي نفسه من القيام بواجب الثأر . على الرغم من يقينه بان عمه هو قاتل ابيه .

---

(١٠) نفسه . ص ٧٠١ – ٧٠٣

(١١) ينظر فرويد . التحليل النفسي والفن . ص ٩٤ – ١١٧ .

على الرغم من تقديم المنهج النفسي انجازات مهمة في تفسير بعض الاعمال الادبية والفنية الغامضة . يراه نقاد كثيرون منهجا قاصرا لايغني الادب والنقد . وذلك لانه يعنى اساسا بالمضمون دون الشكل في الادب ، فلا يصلح من ثَمَّ لتقويم الادب وايضاح جمالياته . « ان الفرويدية تعاني من نفس مظاهر القصور وسوء الاستعمال التي تعاني منها بقية مدارس النقد السياقي .. فنظراً الى كونها نظرية في علم النفس لانظرية جمالية . فإنها مهيأة على افضل نحو لمعالجة عناصر العمل الفني ذات الدلالة النفسية . وهي تؤكد الموضوع والرمز والفكرة وجميع عناصر العمل التي ترتبط بحوادث نفسية خارج الفن . والتي يمكن معالجتها بمفاهيم علم النفس . وهي في الوقت ذاته غير مهيأة نسبيا لمعالجة الشكل والاسلوب والتكنيك الفني ، وهي كلها عناصر يتفرد بها جمال الفن . ويترتب على ذلك ان الفرويدية ، شأنها شأن الانواع الاخرى من النظرية السياقية ، لا تكفي لاصدار نقد تقديري . فلما كانت تبحث اساساً في المضمون الفني الذي هو مجرد جزء من العمل الفني فانها لاتستطيع اصدار حكم شامل على القيمة الجمالية للعمل » .(١٢) »

في النقد العربي استخدم المنهج النفسي نقاد منهم محمد خلف الله في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده) ، وعباس محمود العقاد في (ابو نواس) ، ومحمد النويهي في (ابو نواس) . اراد العقاد في كتابه عن ابي نواس ان يفسر بوساطة نظريات علم النفس ظاهرة الشذوذ والنرجسية عند الشاعر متتبعا حياته ، فعزا ذلك الى صفاته الجسمية والشكلية ونشأته . فقد عرف الشاعر بانه كان حسن الوجه ، وناعم الجسم ، الثغ بالراء ، وفي صوته بحة . أما مايخص نشأته فقد تلقى الشاعر تربية سلبية على يد امه ، عمادها التدليل . يقول العقاد ان « من اسباب التدليل التي احصاها اطباء الامراض النفسية ان تشتهي الام ان ترزق بنتاً لغربتها أو وحدتها واقترابها من الشيخوخة التي تحتاج فيها الى عناية المرأة ، فترزق ولدا ذكراً ، بدلا من البنت التي تتمناها . ويحدث في هذه الحالة انها تربي الولد تربية البنات تسلية لها ومغالطة لامنيتها . وليست هذه الامنية بعيدة عن خاطر امه لانها كانت امرأة من قرى الاحواز تزوج بها هانيء وهو في جيش الامويين ، ثم نقلها الى البصرة بعد قيام الدولة العباسية . فجاءتها وحيدة منقطعة عن اهلها وجعلت تعيش في موطنها الجديد بارضاع الاطفال وصنع الجوارب وبيع الملابس لنساء البيوت . »

---

(١٢) جيروم ستولينتز ، النقد الفني ، ص ٦٩٩

المنهج الاجتماعي :

يؤكد هذا المنهج الدلالة الاجتماعية للادب والفن ، وبيان الصلة بين الاثر الادبي والمجتمع الذي انتجه . وهو في تفسيره وتقويمه للآثار الادبية يصدر عن هذه الدلالة الاجتماعية .

إن للفن وظيفة اجتماعية ، والفنان يعبر ، واعيا او غير واع ، عما يسود مجتمعه وعصره من اتجاهات ومثل وتطلعات وآمال . والفنان المشبع بافكار وتجارب عصره ، قد يدفعه طموحه لا الى تصوير الواقع وحسب ، بل الى تشكيله وصياغته .

تعود جذور النقد الاجتماعي الى اواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر ، وقد تجلت في دراسات اصدرها ادباء فرنسيون هاجروا الى المانيا وانكلترا ، بعد عودتهم الى البلاد امثال مدام دستال التي اصدرت في عام ١٨٠٠ كتاب (عن الادب من حيث علاقاته بالنظم الاجتماعية) وشاتوبريان الذي اصدر في عام ١٨٠٢ كتاب (عبقرية المسيحية) . وصار الاثنان بداية لجمهرة من النقاد وضعوا المجتمع نصب اعينهم في دراساتهم النقدية ، ثم ارتبط النقد الاجتماعي بدعوات اصلاحية أو ثورية ، تكون الاشتراكية ـ مهما يكن نوعها ـ مادة خصبة فيها(١٣) . وفي الوقت الراهن تعد الواقعية الاشتراكية احدى اهم مدارس النقد الاجتماعي .

ترى هذه الواقعية ان للعوامل الاقتصادية الدور الرئيس في تشكيل المجتمع . وان البنى الفوقية ، ومنها الفنون والاداب ، انعكاس للبنى التحتية التي تتمثل في الانظمة الاقتصادية السائدة في المجتمعات الانسانية . والمجتمع يؤثر تأثيراً كبيراً في الفن ، اذ ان المشكلات الاجتماعية الحيوية للعصر الذي يعيش فيه الفنان ، هي التي تحفزه على الانتاج الفني . ولان المجتمع ينقسم الى طبقات على اساس اقتصادي ، فان صراعا ينشب بين المسيطرين على الثروة الاقتصادية والمحرومين منها . ويولّد هذا الصراع توترات في ميادين الحياة كافة ، وتغيّرات سياسية وقانونية وفقدان الاستقرار الاجتماعي ، كما يؤدي الى خلق الفن . فالفنان ، شأنه شأن أي فرد آخر في المجتمع ، داخل في هذا الصراع ، فهو قد يرتبط بالقوى الثورية في ميدان الاقتصاد ، أو قد يكون معبراً عن النظام القديم . وفي كلتا الحالتين يكون اصل

---

(١٣) علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الادبي ، ص ٤٠٤ .

عمله والعامل الذي يحدد اتجاه هذا العمل هو المحركات الاجتماعية لعصره . وفي الوقت نفسه تدخل القوى والعوامل الاقتصادية في الموضوع الفني نفسه . فالاعمال الفنية تتألف دائما من موضوعات لها دلالة اجتماعية . وللالفاظ والانغام والاشكال ارتباطات انفعالية تتسم بانها اجتماعية . والموضوع الذي يعالجه الفنان - اي الشخصيات والبيئة والحوادث - وكذلك الرموز التي يستخدمها تعكس ايديولوجية ذلك العصر . والافكار والاتجاهات التي يعبر عنها تضعه في جانب أو اخر من الصراع الطبقي . وهكذا نجد جميع عناصر العمل الفني تكشف عن تأثير المجتمع .(١٤) من هنا كان ظهور مواضيع جديدة واشكال تعبير جديدة ، واسلوب جديد ، في اعقاب التبدلات التي تطرأ على البنى الاجتماعية . وهذا المحتوى الاجتماعي الجديد لا يعبر عنه مباشرة ابداً ، بل يعبر عنه بطريقة غير مباشرة .(١٥)

والمنهج الاجتماعي « يمكن عن طريق تطبيقه تطبيقا واعيا فهم نشأة الظواهر الادبية المختلفة وتطورها وزوالها . فالاجناس الادبية مثلا والتطورات التي تلحق بها ، سواء كانت تطورات جزئية أو شاملة ، لا يمكن فهمها على اساس انه يحكمها منطق التطور الداخلي لها فقط ، بل لابدّ من ردّ هذه التطورات الى التغيرات الاجتماعية والثقافية التي لحقت بالمجتمع في فترة تاريخية محددة . »(١٦)

ويفيد المنهج الاجتماعي النقد اذا كان يتناول الاعمال الادبية ذات الطابع الاجتماعي ، فيحدد الاصول التي ينشأ منها العمل الفني ، ويفسر ما ينطوي عليه من معان ودلالات . لكن تطبيق المنهج على جميع الاعمال الفنية يسفر عن نتائج غير سليمة ، فثمة اعمال فنية لا تسري عليها مقولات التحليل الاجتماعي والاقتصادي . كما ان هذا النوع من النقد ، شأنه شأن النقد النفسي ، لا يصلح لتفسير التركيب الداخلي للعمل الفني . فالناقد هنا يتكلم بعبارات تاريخية واجتماعية ، على الموضوع الذي يعالجه العمل الفني والافكار التي يعبر عنها . غير انه عندما ينتقل الى العناصر الفنية للعمل ، لا يستطيع ان يتحدث عنها باللغة نفسها .(١٧) .

---

(١٤) جيروم ستولينتز ، النقد الفني ، ص ٦٨٤ - ٦٨٥ .

(١٥) ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، ص ١٨٠ .

(١٦) السيد يسين ، التحليل الاجتماعي للادب ، ص ١٥٤

(١٧) جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، ص ٦٨٦ - ٦٨٩ .

استخدم المنهج الاجتماعي في النقد العربي الحديث بعض النقاد منهم محمود امين العالم وعبدالعظيم انيس وعبدالمحسن طه بدر. قال الاخير في كتابه (الروائي والارض) عن رواية (الارض) لعبدالرحمن الشرقاوي ما يأتي « .. والواقع ان ثمة فارقا اساسياً وجذرياً بين رؤية الشرقاوي للقرية وبين رؤية المؤلفين السابقين عليه برغم ما يبدو احياناً من مظاهر التشابه بين قرية الشرقاوي وقريتهم . ويتمثل هذا الفارق بصورة اساسية في ان الموضوع عند من سبقوا الشرقاوي كان مضحى به من اجل مشكلة الاديب أو فكرته . وانتفت من مثل هذه الرؤية العلاقة الايجابية والدينامية بين الذات والموضوع . واصبح كل طرف من طرفي العلاقة يقف مفصولا عن الاخر . احدهما قاض والاخر محكوم عليه . أما عند الشرقاوي فثمة علاقة ايجابية وديناميه بين الذات والموضوع . ليس ثمة قاض ومحكوم عليه . ليس ثمة دائن ومدان ولكن تفاعل بين الذات والموضوع . لا يفقد احد طرفي العلاقة وجوده من اجل الاخر. واذا كانت القرية عند من سبقوا الشرقاوي ليست ذاتها ولكنها قرية المؤلف الخاصة فانها عند الشرقاوي تحاول ان تكون ذاتها وان تتحرك حركتها الخاصة والمستقلة .

وقرية الشرقاوي ليست قرية هيكل التي فرض عليها ان تتحرك في اتجاه واحد مفصول عن كل مظاهر الحياة الاخرى بحثا وراء نفس تشاطر زينب طريق الحياة الشاق والطويل . واذا كانت المشكلات التي تواجهها قرية طه حسين . أو قرية توفيق الحكيم مهمة واساسية في حياة القرية . الا ان القرى الثلاث يجمعها طابع واحد هو الاستسلام القدري لما فرض عليها . القرى الثلاث جامدة وميتة وسلبية لا تتحرك فيها يد للتغيير . ولا تحلم نفس بامكانية التغيير . يسكنها قطيع من البشر لا يملك من أمر نفسه ومصيره شيئاً . لا تحدث المشاكل التي يتعرض لها أي رد فعل لديه . حتى ولو كان غضبا مكتوما أو ألما مكبوتا . ويعيش قطيع البشر حياته في اتون الالم وهو لا يدري انه يتألم . ولا يحتج صوت في هذه القرى على هذا الوضع الانساني الشاذ . الا اذا كان هذا الصوت صوتا غريبا واجنبيا وفد الى القرية زائراً أو موظفاً أو كان من سكان القرية ثم انفصل عن القطيع ووفد الى المدينة فمسه سحرها . وبث فيه روحا انسانية واعية وحساسة .

وليست قرية الشرقاوي خاضعة ولا مستسلمة . ميتة وسلبية . وليست قابعة في انتظار مصيرها القدري . أو في انتظار واعظ أو معلم يتكلم باسمها . انها تتحرك حركتها الذاتية وتمارس الفعل وتواجه مشكلاتها وتحاول ان تجد حلاً لها . وسكانها ليسوا (مواشي طالعة سوق السبت) . ولا مجرد معرض لنماذج من صور الجهل أو

التخلف . وليسوا شخصيات بلا جذور تحارب طواحين الهواء . ولكنهم بشر حقيقيون يواجهون مشاكل حقيقية . ويستطيعون التفكير لانفسهم . وليسوا مجرد كتلة صماء لا تحس ولا تشعر . ولكنهم شخصيات من لحم ودم . لهم ذواتهم المتميزة . يحبون ويشتاقون . ويتطلعون ويحلمون ويصارعون فيهزمون وينتصرون . ويبقى الفارق الاساسي بين رؤية الشرقاوي للقرية ورؤية من سبقوه متمثلا في ان قرية الشرقاوي تحاول ان تكون ذاتها وان تتحرك حركتها الذاتية والمستقلة . وان قرية من سبقوه خامدة وميتة . اذا تحركت فهي تتحرك رغم ارادتها في اتجاه مشكلة المؤلف أو تصوره الفكري المفروض والمسبق .. »(١٨)

المنهج البنيوي :

تعني البنيوية لغة البناء او الطريقة التي يقام بها مبنى ما . واصطلاحاً تطلق على منهج فكري يقوم على البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم . مما يجعل من الممكن ادراك هذه المجموعات في اوضاعها الدالة .

وما يهمنا هنا مايتعلق بالنقد . يُعد النقد البنيوي اساساً تياراً نقدياً ضمن تيارات نقدية عديدة . تنظر الى النص الادبي كياناً لغوياً قائماً بذاته . ومن ثم ينصب اهتمامها على تحليل النص من حيث الفاظه وجمله وتراكيبه ومجازاته وصوره الشعرية .

إن النقد البنيوي يتمركز حول النص ويعزله عن كل شيء . المؤلف والمجتمع والظروف التي نشأ فيها . ويرى ان الواقع الوحيد الذي يقوم عليه الادب لا يخرج عن الخطاب او اللغة . من هنا تنصب عنايته على طبيعة الخطاب وادواته والعلاقات التي تربط بين هذه الادوات . فالعمل الادبي كله دال . « واذا كانت اللغة هي المادة الاولية التي يستخدمها الكتاب . فان النقد الادبي الذي ينحو الى تكوين لون من المعرفة عن هذه الاعمال اللغوية . من حقه ـ بل من واجبه ـ ان يرتكز على مقولات علم اللغة . وان يطلب منه اساساً الاجابة عن السؤال التالي : ماهي اللغة ؟

---

(١٨) الروائي والارض . ص ١١٧ ـ ١١٨ .

اذ تتوقف عليه الاجابة عن سؤال اخر هو : كيف صنع هذا العمل ؟ اي ان العمل النقدي يرتبط مباشرة بالعمل اللغوي ولا يرتبط بالميدان الاخر الذي يحدده سؤال ماهو الادب ؟ »(١٩)

وجوهر النقد البنيوي هو التحليل وليس التقويم . اذ ليس من اهداف هذا النقد ان يصف عملاً بالجودة وآخر بالرداءة . وانما هدفه الاساس ابراز كيفية تركيب العمل الادبي والمعاني التي تكتسبها عناصره عندما تتألف على هذا النحو . فالشكل الادبي عند البنيويين تجربة تبدأ بالنص وتنتهي معه . وكلما مضينا في القراءة التحليلية تكشفت لنا ابنية العمل الادبي .(٢٠)

يرفض البنيويون جملة من المفاهيم الشائعة في الساحة النقدية . لعل أهمها مفهوم « المؤلف الادبي » نظراً لما يشير اليه هذا المفهوم من معنى توحيد النصوص وصهرها في قالب واحد يقوم على التكامل والشمول ونظراً لارتباط هذا المفهوم بشخصية الكاتب بما يفترضه من علاقة مباشرة بين الانسان والعمل الادبي . كما يرفض هؤلاء النقاد فكرة التسجيل الواقعي التي تفترض اسبقية الموضوع على وجوده الكتابي . وما يترتب على هذه الفكرة من صفات الصدق والاخلاص والامانة التي تنسب عادة الى الكاتب الجيد . وفي الوقت نفسه ينبذ البنيويون مبادىء الالهام والخلق الادبي ورسالة الكاتب او العمل الفني . اذ يرون ان الايمان بهذه المبادىء يؤدي في النهاية الى الغاء النص والقضاء على وجوده . (٢١)

والنقد البنيوي يعدّ العمل الادبي كلا مكونا من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة تمضي في كلا الاتجاهين الافقي والرأسي في نظام متعدد الجوانب . متكامل الوظائف في النطاق الكلي الشامل . ويقترح بعض البنيويين ترتيب هذه المستويات على النحو الاتي :

١ ـ المستوى الصوتي حيث تدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وايقاع .
٢ ـ المستوى الصرفي وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والادبي خاصة .

---

(١٩) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الادبي ، ص ٣٣٠ .
(٢٠) المرجع نفسه ، ص ٣٣٣ .
(٢١) محمد علي الكردي ، النقد البنيوي بين الايديولوجيا والنظرية .مجلة فصول ، عدد ١ ـ ١٩٨٣ ، ص ١٤٦ .

٣ ـ المستوى المعجمي وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والحيوية والمستوى الاسلوبي لها .

٤ ـ المستوى النحوي لدراسة تأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية .

٥ ـ مستوى القول لتحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الاساسية والثانوية .

٦ ـ المستوىالدلالي الذي يشغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصور المتصلة بالانظمة الخارجة عن حدود اللغة التي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع ، وتمارس وظيفتها على درجات في الادب والشعر .

٧ ـ المستوى الرمزي الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولا ادبياً جديداً يقود بدوره الى المعنى الثاني او مايسمى باللغة داخل اللغة .(٢٢)

يرى النقاد والباحثون ان لهذا المنهج ايجابيات وسلبيات . أما الايجابيات فتتلخص في المتطلبات الصارمة التي يفرضها على قارىء الادب ، اذ انه من الصعب ـ مثلاً ـ على قارىء الرواية الجديدة ان يكون مجرد هاوٍ للمتعة والتسلية ، او ان يكون غير ملم بقواعد اللغة وفنون القول المختلفة. لكن هذا المطلب ، في الوقت نفسه ، يحد من انتشار الادب بسبب صعوبة العثور على عدد كبير من القراء يتحلى بهذا المستوى الممتاز الامر الذي يخلق نوعاً من « الارستقراطية » الادبية المحدودة . ومن ايجابياته ايضاً الروح النقدية العالية التي يتطلبها من القارىء ، اذ يتطلب منه يقظة عالية وتغييراً جذرياً في عاداته المتلقية (الاستهلاكية) السلبية بحيث يشارك مشاركة ايجابية وفعالة في تصور امكانات النص وتوقع الحلول المختلفة للقضايا الفنية او الشكلية المعروضة . لهذا يقول احد النقاد البنيويين العرب « ليست البنيوية فلسفة ، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود . ولانها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبازائه . في اللغة لاتغير البنيوية اللغة ، وفي المجتمع لاتغير البنيوية المجتمع ، وفي الشعر لا تغير البنيوية الشعر . لكنها بصرامتها واصرارها على الاكتناه المتعمق والادراك متعدد الابعاد ، والغوص على المكونات ، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر .

---

٢٢) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الادبي ، ص ٣٢١ ـ ٣٢٢ .

وتحوله الى فكر متسائل ، قلق ، متوثب ، مكتنة ، متقص ، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والابداع . »(٢٣)

وأما سلبيات المنهج البنيوي فاهمها التجاوز المتعمد لعالم القيم الذي ينشأ فيه الكاتب ويتأثر به ، مهما حاول التجرد منه او الترفع عليه في انتاجه الادبي ، لان اللغة نفسها مجموعة من الرموز الاجتماعية واداة للتخاطب والتواصل . كما ان تجاهل عالم القيم يقضي على النقد البنيوي باستبعاد كل المضامين الاخلاقية والجمالية التي لايمكن ان يخلو منها اي عمل فني من المستوى الرفيع .(٢٤)

من اعلام المنهج البنيوي في الغرب ، رولان بارت ونور ثروب فراي . وفي النقد العربي عبد السلام المسدي وكمال ابو ديب .

واليك انموذجا من النقد البنيوي ، نقد قصيدة (صبوح) لابي نواس كتبه كمال ابو ديب في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) تجده في المختارات .

---

(٢٣) كمال ابو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٧ .

(٢٨) محمد علي الكردي ، النقد البنيوي بين الايديولوجيا والنظرية ، ص ١٥٠

مراجع الفصل السابع

١ ـ اندرية ريشار: النقد الفني ، ترجمة صباح الجهيم ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ١٩٧٩ .

٢ ـ جيروم ستولنيتز : النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ .

٣ ـ السيد يسين : التحليل الاجتماعي للادب ، دار التنوير ، بيروت بدون تاريخ .

٤ ـ صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الادبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ .

٥ ـ طه حسين : تجديد ذكرى ابي العلاء ، دار المعارف بمصر ، ط ٥ ، ١٩٧٦ .

٦ ـ عباس محمود العقاد : ابو نواس ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، بدون تاريخ

٧ ـ عبد المحسن طه بدر : الروائي والارض ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ .

٨ ـ عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للادب ، دار الثقافة ـ دار العودة ، بيروت ، بدون تاريخ .

٩ ـ فرويد : التحليل النفسي والفن ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٩ .

١٠ ـ كمال ابو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ .

١١ ـ محمد علي الكردي : النقد البنيوي بين الايديولوجيا والنظرية ، مجلة فصول ، العدد الاول ـ القاهرة ـ ١٩٨٣ .

الفصل الثامن

وقفات في التحليل القصصي

١ ـ وقفة تحليليّة لقصة
« شمس وفنارات ليل وأرجوحة »
لموسى كريدي
٢ ـ وقفة تحليلية لرواية
« مكابدات عبد الله العاشق »
وهي من ادب المعركة

لعبد الخالق الركابي

وقفة تحليليّة لقصة

« شمس وفنارات ليل وارجوحة »*

لموسى كريدي**

* نشرت في جريدة الجمهورية (صفحة آفاق) في عدد يوم السبت ٢١ / ٧ / ١٩٨٤ م ، واعيد نشرها في مجلة « الاقلام » ع ١١ لسنة ١٩٨٥ م مع مقالة د . صبري مسلم الموسومة بـ«المهادالشعبي والانساني في « شمس وفنارات ليل وارجوحة » ٤ ـ ٨ .

** موسى كريدي :
أحد ادبائنا اللامعين في العراق . ففضلاً عن كونه قاصّاً مبدعاً ، فهو مقاليّ أيضاً ، وشاعر ، وفيما يأتي شيء من ترجمته :

- الولادة / النجف / ١٩٤٠
- تخرّج في كلية الاداب / جامعة بغداد / ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥ م .
- عمل مدرساً للغة العربية ١٩٦٥ ـ ١٩٧٠ م .
- انتقل للعمل في وزارة الثقافة والاعلام منذ العام ١٩٧٠ .
- تولى رئاسة تحرير مجلة الكلمة ١٩٦٨ ـ ١٩٧٤ م .
- عمل مديراً عاماً بالوكالة لدائرة الشؤون الثقافية .
- نشر دراسات ومقالات في الادب والنقد والثقافة العامة .
- بدأ شاعراً في اوائل الستينات حيث نشر عدة قصائد في عدد من الصحف المحلية الا انه اتجه نحو كتابة القصة القصيرة حتى عرف بها كاتباً قصصياً منذ منتصف الستينات ..
  اول قصة قصيرة نشرت له كانت في عام ١٩٦٤ جريدة الانباء الجديدة / بغداد :
- عاد الى كتابة الشعر بعد منتصف الثمانينات لاسيما الشعر الحر غير ان هذا لم يمنعه من كتابة قصائد نثر كما لم تمنعه حماسته لقصائد النثر من العودة الى كتابة القصيدة العمودية لكن باطار جديد .
- نشر نتاجه الابداعي في الصحف والمجلات العراقية والعربية منها ،الكلمة ،والآداب ،والاقلام ،والاديب المعاصر ،والمثقف العربي ،والف باء .
- تناول نتاجه الأدبي عدد من النقاد بينهم . د . علي جواد الطاهر .. فاضل ثامر . ياسين النصير . شجاع العاني .
- يتولى رئاسة تحريرع سلسلة الموسوعة الصغيرة منذ عام ١٩٧٨ حتى الآن وهذه السلسلة تصدرها دائرة الشؤون الثقافية / وزارة الثقافة والاعلام وهي تتناول مختلف العلوم والفنون والآداب .
- مؤلفاته المطبوعة

١ ـ اصوات في المدينة (قصص) ـ بيروت ـ ١٩٦٨
٢ ـ خطوات المسافر نحو الموت (قصص) النجف ١٩٧٠
٣ ـ غرف نصف مضاءة ط ١ ٩٧٩ ط ٢ ١٩٨٦
٤ ـ فضاءات الروح بغداد ١٩٨٦
٥ ـ النوحي والكتابة (مقالات نقدية) ١٩٨٩

اعمال مخطوطة
١ ـ موت الببغاء (شعر)
٢ ـ منزل في ضاحية (قصص)
٣ ـ رواية ...

لا يختلف قارئان محللان في أنّ هذه القصة قد عنيتْ بتصوير ملامح من طفولة كاتبها ، وأترابه ، ومدينته ، وبعض سكانها ، على نحو من الاحتفال بهذا التصوير ، والتلذذ بذكره ، والتغني بذكرياته ومحاولة اثارة متلقيه عاطفياً ليكون شاهداً على حلاوة تلك الأيام ، منفعلاً بها ، محتفظاً بما تتركهُ فيه عواطفها النبيلة من سمو انساني يساعدهُ على تثبيتها ، او دوام أثرها الى أطول وقت ممكن .

وهذا النوع من القصص يعدّ لوناً من ألوان السيرة الذاتية لكاتبها ، وإن انكر بعضهم ذلك . اذ يمكن للناقد أن يقف على صورٍ تقدم ملامح من شخصية الكاتب ، او نشأتهِ ، أو بيئته ، أو انفعالاته العاطفية ، أو غير ذلك .

في هذه القصّة يتعرف القارىء شخصيات مختلفة : أطفالاً ، وشباباً رجالاً ، ونساءً إلّا أنه يتعرف ممسوساً أيضاً يعدّ محور القصة كلها ، أو الشخصيّة الرئيسة فيها ، لأنّ القصّة تنتهي حالماً تنطفي حياة ذلك الممسوس (هوبي) .

لكنّ القاص وإن جعل (هوبي) محور قصته إلّا أنهُ ايضاً جعل الأطفال جميعاً يشكلون المحور الثاني الموازي للأول ، بمعنى أن المحور الأول لاوجود له بغير الثاني ، وإن كان بالامكان وجود المحور الثاني من غير وجود الأول .

يتسلّم القارىء هذه القصة عن طريق الراوية . وهذا الراوية هو أحد الأطفال الذين يشكلون القسيم المعادل لهوبي محورياً ، غير أن هذا الطفل هو في ذات الوقت مؤلف القصة ، وقائد حركتها ، وصانع أدق تفاصيلها .

وفضلاً عن شخصية (هوبي) والأطفال فإنّ ثمة شخصيات اخرى تسهمُ في تكوين البناء الفني العام للقصة ، مثل : أبو طالب الخصاف ، وحليحل السقاء ، وأم هوبي ، وأم سعيد ، وزهرة بائعة الحليب ، وحمد بائع الكعك ، وغيرهم .

إن جميع تلك الشخصيات كانت شخصيات مسطّحة ، أي عادية غير نامية ، لأنّ القصة لم تكن لتهتمّ ببناء الشخصيات بقدر ماكانت تريدُ تاريخ مرحلةٍ من مراحل

كاتبها . وتصوير الأجواء التي عاش فيها . وتسجيل ماكان للبيئة من تراث شعبي على نحو تلقائي غير مباشر .

ان تلك المرحلة كانت مرحلة الطفولة بعوالمها المتشابكة المتناقضة . لكنها مع ذلك كانت مرحلة البراءة التي تقتنع بانّ التقاطع في الحياة شيّ طبيعي . فعلى الرغم من أن تلك البيئة كانت تبدو سعيدة من خلال عوالم الاطفال . ومرحهم . واشراقهم . إلاّ أنها كانت أيضاً تتشحُ بمسوح الحزن . وتتعطر بألوان من العبير الروحاني المقدّس .

فالمدينة هذه مدينة قباب زرق فيها أوسع مقبرة على الاطلاق . يزورها الناس دائماً . ويحلّ بها البدو في كلّ عام . فتبرك جمالهم في (المناخة) حين تصل اليها متعبة من البادية . وسكانها يمتهنون مختلف المهن . ففيهم الخصاف . والسقاء . وبائع الكعك . والعرّافة . وغيرهم . لكنّ أهم مايميزها هو مقبرتها الكبيرة التي كانت تبدو مملكة لهوبي الممسوس . فهي مكان راحتهِ . ومأواه حين يغيب عن الانظار . ودار نداماه . يحتسي فيها العرق . ويكلم الموتى . ويتشكى . ويتوجّع . ويتبرّم . ويغضب . ويشتم .. إنها عالمهُ الذي يحاول الأطفال مشاركته فيه . لكنّ سراديبها كانت وقفاً عليه . أماهم فهي مكان مغيّب للأخرين .

في هذه المدينة . وفي مقبرتها تجري حوادث القصّة . وتتلخص في أنّ هوبي الممسوس كان يبيعُ دمه لقاء دريهمات معدودة يشتري بها « العرق » . لكنّ الأطفال الذين كانوا يشاكسونه لم يكونوا على دراية بالأمر . على الرغم من أنهم لاحظوا شحوباً في وجهه . وقلة في أكله . لكنّ زهرة بائعة الحليب فضحت السر حين أعلمتهم أنّ هزال جسمه . وتغير لون وجهه لم يكن بسبب شربه للعرق . انما كان بسبب ماإعتاد عليه من بيع دمهِ للمرضى الراقدين في المستشفيات . ولما لم يكن باستطاعة أحد فعل شيء انطفأت حياة هوبي . من غير ان تحصل على قنينة واحدة من الدم تجدد فيها الاضاءة . وتمنع عنها الانطفاء .

ان القصة قادتنا الى المفارقة من غير تدخل قسري . فهوبي الذي كان يمنح دمه الحياة للآخرين لم يجد من يمنحهُ الحياة . وحين وصل الفتى المتبرع بدمه كان الوقت قد ازف . ولات ساعة مندم .



في هذه القصة طغى السردُ على ماسواه ، لأنّ الضرورة أقتضت ذلك . فالراوية يعتمد عليه في تقديم الصور ، والأحداث ، والزمن . وهو سردٌ يعنى بالصور المتلاحقة لتكوين اللوحة . فإذا تّم للقاص ذلك انتقل من ذلك المجال الى غيره . اما اذا وُجد ان الصور تحتاج الى كشف اكثر التفت الى دقائق الاشياء فحركها، وصولاً الى تحقيق غايته . خذ مثلاً وصفهُ لهوبي . فستجد أنّه يعنى بالتفاصيل التي يريدها القارىء ، وتركها يؤدي الى قصور في السرد : « نظرنا اليه ، فتى ، اشعث ، قصير الأطراف ، بديناً ، اذناه كبيرتان ، تتحركان منتصبتين بنبض ظاهر ، تتوسط مثلث ذقنه نقطة وشم زرقاء ، عيناه سوداوان واسعتان ، إذا اقتربنا منهما رأينا أنفسنا في بؤبؤيهما صغاراً جداً ، لكنه سرعان ماينهرنا بنفخة منه في وجوهنا فنهرب عنه لندور مرّة اخرى خلف الشجيرة ... » في حين أنّه لايعنى بذلك إذا وجد الصورة قادرة على تأدية ماأنيط بها من حركة . على أنه يعود بين الفينة والفينة الى التفصيل في الصورة اذا أحسّ أنها تحتاجُ اليه ، كما فعل حين فصّل في صورة البحث

عن هوبي : « قطعنا التل ، هبطنا كمن يزحف ، زحفنا فعلاً نحو جحر حجري لاح كالكهف غائراً في عمق أمتار داخل الارض ، ولاح المكان كالبرج يتصدره باب عريض ، باب كامد من الخشب رصع بدوائر من نحاس ، النحاس فقد بريقهُ، الخشب تخزم فتساقطت منه بقايا صدأ ، ولكمات من الحناء الصقت كالأصابع وبرزت بشكل يلفت النظر ... »

وهذا يدلل على وعي المبدع من ناحية ، وقدرته في الرسم بالكلمات من ناحية ثانية .

ومثلما كان هوبي يتوازى مع الاطفال ، كان غناء الاطفال يتوازى مع الألعاب الشعبية ، ففي الأغنية التي ردّدها الأطفال مقاطع تعبر عن الحالة بذكاء « وبهذا لاتبدو هذه الاهزوجة الشعبية طارئة على القصة ، أو منفصلة عن بنائها العام واجوائها . فقد أدت المقاطع الغنائية في هذه القصة دور تأصيل عنصر المكان والشخصيات ، وأوحت بالجو الشعبي ، وبيئة المحلة الشعبية ، وكان القاص الفنان وراء المعاني التي ضمّنها مقاطعهُ الشعرية ، بحيث كانت تلك المعاني ذات صلة وثيقة ببناء القصة ، وتقنيتها عامة . »(١) كما أنّ الالعاب التي مارسها الأطفال قد كشفت هي أيضاً عن جوانب من

---

(١) د. صبري مسلم « المهاد الشعبي والانساني في شمس وفنارات ليل وارجوحة » مجلة « الاقلام » ع ١١ ، ١٩٨٥ ، ٦ .

التراث الشعبي للمحلةالتيعاش فيها الراوية ، اذ بينت عدداً من الألعاب الشعبية التي كانت سائدة آنذاك مثل : الختيلة ، وسمبيلة السمبيلة ، وشبي ، ياحيدر ، والنوى مشمش ، وغيرها . فضلاً عن أنّ القصة قد سجلت بعض ماكان من ولع الاطفال ببعض االحلوى الرخيصة التي يصنعها الباعة خصيصاً للأطفال الفقراء ، الى جانب ولعهم ببعض الفاكهة الرخيصة ، فقد أشارت القصة الى « حبات الرمان » و « الخرّيط » و « الديري » . وهذا دليل آخر على أنّ القاص كان واعياً حين استثمر تلك الأغاني والألعاب والحلوى الشعبية في تقديم صورة الممسوس المؤطرة بخيال القاص الحاذق ، وجعلها تسير مع الاطفال متوازية غير متقاطعة ، مما اكسب القصة القدرة على الاثارة .

« مكابدات عبدالله العاشق »

رواية عبد الخالق الركابي

وقفة تحليلية :

على الرغم من أنَّ هذ الرواية قد أرّخت لبداية العدوان الايراني على العراق يوم بدأ بقصفه القرى الحدودية قصفاً همجياً . فافتتحت قسمها الأول به . واسدلت آخر صفحة في قسمها الثالث عليه . فإنّها ليست رواية تسجيليّة . وثائقية . وانما هي رواية فنيّة عالجت موضوعة الحرب معالجة غير مباشرة من خلال تقديمها لعوالمها على نحو لايبدو فيه اي تكلف أو قسر . فضلاً عن أنها لم تكن لتشدّد على معركة بعينها . بقدر ماكانت تريد أن تشدّد على قضيّة الصراع بين الخير والشر . في الجانب الفردي . والجماعي . والدولي على وفق رؤية تنم عن حصافة في أغلب طروحاتها التي حملتها إلينا شخصياتها المحورية . واتزان لا يقل عن تلك الحصافة .

وتكثيفاً لما نريدُ قوله في تحليل هذه الرواية رأينا أن تكون الزوايا التحليلية مقتصرة على المحاور الآتية :

١) الشكل والموضوع والحبكة

٢) الشخصيات

٣) الزمن

٤) البناء الفني

٥) ما على الرواية

منطلقين من خلالها الى المحاور الاخرى . لأن الحديث عن محاور معينة من غير أن تتداخل بامور هي من تفريعات محاور اخرى يعدّ ضرباً من الادعاء . ففي كل محور يمكن للقارىء أن يجد مايخصّ اخرى . كما أنّ القطيعة بين المحاور المتخذة زوايا لايمكن أن تقع على وفق هذه الرؤية . فان وجد القارىء اختصاراً في العنوانات . فليس معنى ذلك أهمالاً لغيرها . لانه سيقف عليها متداخلة على وجهٍ من التكثيف . علماً أن هذه المحاور قد لاتستطيع أن تخدم القارىء الخدمة المطلوبة اذا كان يعتمد عليها أولاً وأخيراً في الاكتشاف من غير أن يسهم هو أيضاً في القراءة الواعية للنص على أفضل الوجوه .

الشكل والموضوع والحبكة :

يُعد الشكل في الانواع الأدبية غاية في الاهمية وهو يقدم مضمون النص بأخيلته ، وعواطفه ، وحالات أبطاله النفسية ، وأفكاره ، وغير ذلك . فاذا وفق المبدع في تقديم النصّ تقديماً فنياً ناضجاً جودةً ، وجدة كان اسلوبه اسلوباً يرقى الى التفرد ، ويحمل علامات تميّزه من غيره ، مؤشراً حالة جعل الشكل متوحداً بالمضمون على نحو ينسى فيه القارىء التفريعات الاسلوبية ، أو التجزيئية المفروضة على النص عند التحليل التطبيقي .

ومن يمعن النظر في « مكابدات عبدالله العاشق » مقروناً بظروف رؤيتها الى النور قياساً على ماصدر آنذاك من روايات عن المعركة يكتشف دور شكلها المتميز في نجاح موضوعها ، وما طرحتهُ من أفكار إنسانية ، فهي تقوم على اسلوب التقطيع المعمول به في السينما ، وهو مايسمى بالمصطلح السينمائي « السيناريو » ويبدو أن المؤلف كان واقعاً تحت هذا التأثير بشغف لا يخلو من اصرار حتى في الصور الممهدة للأحداث الكبيرة .

أما موضوعها فهو موضوع واقعي استمدّ من حياتنا المعاصرة ، وليس في ذلك أي اعتراض لأن نجاح أي عمل ابداعي يقترن بما يغترفهُ من المنبع الأثير لهُ ، وهو الحياة . على أن تكون حبكة الأحداث حبكة مثيرة غير مخلخلة ، تؤدي الى جعل موضوعها الواقعي يشعّ بابعاد أخرى تصل حدّ التفسير الرمزي ، وتجعل ماكان فردياً خاصاً يؤول الى جماعي عام .

فموضوع استشهاد (عبدالله) وإن كان في حقيقته موضوعاً فردياً لم يكن في الحسبان ، إلاّ أنّ ماآل إليه الاستشهاد من معنى أدى الى تحول الثأر من ثأر فردي يطلبهُ « صمد » الى « ثار جماعي »(١) يطلبه الشعب جميعهُ متمثلاً بخروج الفلاحين ال ساحة القتال / الثأر للاقتصاص من المعتدين . وهذا بعينه ماأراده القاص ، والمجتمع . وما يجب أن يكون عليه الابداع الفني نتيجةً .

ولم يكن هذا الخروج للثأر من غير تصميم فني في فكر الروائي – وإن بدا عفوياً – وانما كان خروجاً مدروساً بحذق . فموضوع الثأر الذي حملتهُ الحكاية

(١) صبري مسلم ، تجربة الحرب في روايتين ، جريدة الثورة ، بغداد في ١٨ / ١ / ١٩٨٦

الشعبية على لسان (عبدالله) وأوصلتهُ الى(صمد) كان البداءة التي هيأت للثأر الذي كانت تهدف إليه الرواية . إذ تحوّل التصميم الفردي على طلب الثأر عند (العرّاف) الى تصميم جماعي عند أهل القرية متمثلاً بتصميم (صمد) الممثل للجيل الذي سيردّ العدوان . وهذا التحول دخل الى الرواية من خارجها ، أو هو حدث خارجي في الرواية مكنهُ الروائي من أن يكون داخلياً . ومثل هذا الدخول لن يكون بغير تصميم .

أمّا الحبكة ، فنقصد بها الأحداث التي ترتبط فيما بينها بازمنة معينة تؤدي أخيراً الى نتيجة يبشر بها النص ، سواء أكانت خيراً أم شراً .

وقد عرّفها « معجم مصطلحات الادب » بأنها تسلسل الحوادث الذي يؤدي الى نتيجة في القصة ، ويكون ذلك امّا مرتباً على الصراع الوجداني بين الشخصيات ، أو تأثير الأحداث الخارجة عن إرداتها ... وعلى وفق هذا فإنَ وحدة الحبكة في نظر ارسطو نتيجة لعلاقة الضرورة والسببيّة بين الاحداث .(١)

وعلى وفق هذا التعريف نخرج بالنتيجة الآتية : إنّ الرواية ان كانت تعنى بتطور الشخصيات عاطفياً ، وفكرياً عبر الأحداث ، فانها تعدّ رواية تحليليّة ، يقوم الصراع الوجداني بين الشخصيات من جهة ، والصراع النفسي لكل شخصية نامية من جهة اخرى بترتيب نهاية الحبكة أو النتيجة . أما إذا كانت الرواية رواية احداث لاتعنى بالتطور العاطفي لشخصياتها لكونها غير نامية ، فانها تعدّ رواية حبكة . وعندها فإن الأحداث هي التي تقود أخيراً الى النتيجة التي تقدمها الرواية . ورواية « مكابدات عبدالله العاشق » هي من النوع الثاني ، لذلك فانّ التطبيق لن يقف هنا ليعنى بالصراع الوجداني بين الشخصيات لكونه كان بسيطاً . فضلاً عن أنّ الرواية ليست تحليلية لقيامها على أحداث معينة من غير أن يكون لنفسيات شخصياتها الأثر الكبير في الاحداث . ولعل وضوح الأحداث ، يجعل الدارس قادراً على تقييم الحبكة معيارياً .

---

(١) مجدي وهبة « معجم مصطلحات الأدب » ٢٥٩ ، ٤١١ .

الشخصيات :

من العناصر المهمة في العمل القصصي عنصر الشخصية ؟

ويكاد ينعقد الاجماع على أنّ الشخصية تشكل نقطة الارتكاز في أي عمل ناجح ، لأسباب عديدة ، منها : أنها تمثل حيوات بعض الناس الذين نمثل نحن جزءاً منهم ... وأنها هي التي تقوم بتحريك الأحداث وتصاعدها ، ... وأنها تقود الصراع ... وأنها تنمي الحبكة ... وغير ذلك . فضلاً عن أنّ الوقوف على أنواعها في العمل الفني يسهم في معرفة أسرار النص ، ودقائقه ، وصولاً الى حكم نقدي سليم .

والشخصية كما عرفنا تنقسم قسمين : شخصية مسطحة ، وشخصيّة نامية ، تكون « المسطحة » عاديّة ، ثابتةً ، لاتنمو مع الاحداث ، يفهمها القارىء بمجرد تعرفها ، من غير أي جهد يذكر . بينما تكون « النامية » متحركةً ، لاتكشف عن ابعادها بسهولة ، وتحتاج الى قراءة واعية لفهمها ، أو سبر غور نفسيتها ، ومراقبتها عبر العمل الفني كله ، لكونها لاتكتمل بناءً عند المتلقي الا بعد أن يكون القارىء قد اكمل فهمها استقراءً .

ومع أنّ شخصيات « مكابدات عبدالله العاشق » ليست كثيرة ، إلاّ أنّ المحورية منها ليست معقدة ، (أو نامية) وانما هي شخصيات عادية ، أو واقعية ، تختلف عن بعضها سلوكياً ، (وإن اكتنف سلوك بعض منها ماينّم عن شذوذ نفسي) وهذا أمر طبيعي في بناء الشخصيات ، بل هو أمر ضروري لتمييز الشخصيات عن بعضها بعضاً في البناء النفسي ، والافكار ، والحوار ، وردود الافعال ، وغير ذلك .

لكنّ البطل الذي تشدد عليه الرواية ، أو الانموذج الذي تمحورت حولهُ الأحداث اختلف عن بقية الشخصيات اختلافاً بيناً في السلوك ، والعواطف ، والأخيلة ، والافكار . فعبد الله العاشق فيه كل صفات الفارس : رباطة جأش ، وشجاعة نادرة ، ورفض للظلم ، وتحدٍ للقهر ، واقدامٌ ، وإباء ، وعفّة ، وما الى ذلك .

ولمّا كانت هذه الشخصية تعيش في مجتمع ريفي قروي يقع على الحدود العراقية ، فانّ مثل هذا المكان لن يكون مناسباً كما يُظن لشخصيّة نامية معقدة ، بحكم النشأة ، والموقع ، والمناخ ، وانعدام كل ما يمت الى الثقافة برابطة نسب ، أو وشيجة ، بفعل الهيمنة التي فرضها « ابو الليل » على الفلاحين ، ومن ثمّ الشيخ « نصيف » ابنه الذي فاقهُ ظلماً ، وجبروتاً ، وتسلطاً .

وإذا كان « عبد الله العاشق » فارساً عنيداً « مثّل تاريخهم المشرق منذ اليوم الذي بصق فيه في وجه (السيرجنت) الانكليزي . وتحدّى الشيخ (نصيف) . وأذلّ السركال (بشار) فجعله قعيد بيته الى الابد »[1] فانّ الشيخ (نصيف) مثّل حالات العقم في تاريخهم ذاك . إذ لم تمنعه المشيخة والجاه من الاتّجار

بالممنوعات . وتهريبها عبر الحدود . فضلاً عن تقديمه يد العون والمساعدة للمستعمر الانكليزي المحتل « ولقاء عمله ذاك حصل على المئات من بنادق (لي انفليد) و (الموزر) بثمن التراب . وشرع بتهريبها عبر الحدود . وترسخ نفوذهُ تماماً . وبدأ الانكليز بالاعتماد عليه . فساعدوه بترميم القلعة . واعادة تجديد بناء المضيف . حيث شرعت دقات هاونه تتابع على امتداد السهب داعية الفلاحين لتذوق قهوته المرة »[2] .

أمّا (بشّار) فقد كان رمزاً للقوة المغتصبة التي يعتمد عليها الشّر في سيادته القسرية . كما أنّ الفعل الذي قام به تجاه (نرجس) يمثل تدنيساً لا يمكن السكوتُ عليه . لأنّ السكوت عليه يعني الاعتراف بالجريمة وتجرعها . وبذلك يؤدي هذا الى تخصيب للتدنيس . لذلك كان تعطيل الاخصاب في (بشار) رمزاً للثأر المشروع من الغاصب الغدّار « .. ووسط تلك الفوضى التي اجتاحتهُ من كل جانب تناهى لسمعه صليل معدني ضمن أن مصدره خنجر أخرج من قرابه . فخفق قلبه في صدره بعنف كأنه أوشك على الانفجار . ومرّة اخرى ناضل للخلاص وقد ادرك برعب لا يوصف ماهم مقدمون عليه . فحاول اطباق ساقيه . لكنّ اليدين الممسكتين بهما زادتا من فتحهما . ولسعتهُ برودة معدنية مقيتة ما بين فخذيه . فقف شعر جسده بكامله قبل أن تفاجئهُ طعنة مريعة جعلته يتخيل أنّ السماء انطبقت على الارض . وتدفق سائل ساخن اسفل بطنه . ولحظة أوشك أن يفقد وعيه سمع همساً راجفاً يتردد قرب اذنه .

ــ ذلك من أجل نرجس ! »[3]

---

(١) عبد الخالق الركابي « مكابدات عبدالله العاشق » ٧ . منشورات وزارة الثقافة والاعلام . الجمهورية العراقية . ١٩٨٢ م ...

(٢) الرواية . ٤٦ .

(٣) الرواية . ٨٨ .

أما شخصية « السيد صيهود » فقد ت‍‍ب مثالاً واحداً لذنب من الاذناب العميلة التي كان المستعمر الانكليزي يبثها بين صفوف الفلاحين البسطاء تحقيقاً لأهدافه في السيطرة ، وابتزاز خيرات البلاد ، وتفرقة الصفوف ، وترويج الدعايات المغرضة ، وتقديم الخدمات المناسبة في الاوقات المحدّدة .. انها بتعبير أدق ، الشخصية التي تهيؤها مخابرات المستعمر لتكون وسيلتها الى الجاسوسية . متخذةً من التظاهر الديني طريقاً للوصول الى هدفها الذي يحرمهُ الدين وقيم السماء والارض . وقد نجح الروائي في وصف هذه الشخصية ، وتوضيح ذيليّتها من غير أن يفسد على القارىء متعة الكشف لأنها كانت مكشوفة وهي تبث الدعاية للعمل عند الانكليز .

« كان رجلاً وسيماً ، اسمر اللون ، له عينان حادتان ، ولحية صغيرة جعداء تنمو على ذقنه مضفية عليه مظهر غجري ، عندما تفتر شفتاه المكتنزتان عن ابتسامة مرحة تسطع اسنانه الذهبية ملء فمه بوهج يخطف الابصار . كان يعتمر خرقة سوداء يلفّها حول رأسه كيفما اتفق ، ويشدّ وسطه بقطعة قماش أخضر دلالة كونه (سليل بيت النبوة) ـ كما كان يقول ـ يشفع تأكيده ذاك بأن يخرج من طيّة حزامه ورقة متهرئة ملفوفة بشكل اسطواني مغلفة بجلد غزال . وكانت عند نشرها ذات طول مفرط ، عليها كتابات متشابكة .. تلك هي (شجرة النسب) التي كان (السيد) يعتز بها ويبالغ بالحرص عليها ... والشيء الذي ثبت في النهاية أنه لم يكن (سليل بيت النبوة) بل انه كان يشيع ذلك الادعاء زوراً مستثمراً احترام الفلاحين لتلك الفئة . كما وأن الانكليز هم الذين زوّدوه بتلك الورقة لأجل تغطية الغرض الحقيقي من تنقلاته بين العشائر »(١)

أمّا الشخصيات الأخرى مثل : (رمضان) و (موسى) و (عبدالزهرة) و (صمد) و (خلف) و (ناظم الاسود) وغيرهم فلعلّ الدارس قادر بسهولة على معرفة دورها في الاحداث ، فهي وان شكلت بعض جزيئات الحبكة إلاّ أنها تعدّ ثانوية في البناء ، والأثر ، وما ينعكس منها على الآخرين .

الزّمن :

للزمن أهمية خطيرة في الابداع الأدبي ، وقد تنبه الى ذلك عدد من نقادنا المعاصرين ، ونبه اليه ، لكنّ نازك الملائكة دعت سنة ١٩٥١ م الى الالتفات الى هذا

(١) الرواية ٤٨ .

البعد الجديد . واستثماره في الأعمال الأدبية حين وجدت أنّ نظرية الابعاد الثلاثة للأشياء أصبحت تعدّ من مخلفات العصور السالفة .(١)

فهذه النظرية كانت ترى أنّ الاشياء تمتلك ثلاثة أبعاد : الطول ، والعرض ، والارتفاع ، ولم تكن تلتفت الى البعد الرابع ، حتى جاء « اينيشتاين » فبدأ « الزمن » يتحول الى بعد رابع له امتداده ، وعمقه ، وقيمته الكبيرة مثل أي بعد من الابعاد الاخرى (٢)

وتوضيحاً للفكرة من أنّ الزمن ماعاد فراغاً وهمياً من ابتداع الانسان ، وانما هو بعد رابع للأشياء لهُ قيمتهُ واثره ، وخطورتهُ قالت نازك الملائكة : « إنّ هذا الكرسي في هذه اللحظة من الزمن يملك ثلاثة أبعاد . كما تملك الصورة الواحدة المقتطعة من شريط سينمائي جموداً ذا بعدين . ونستطيع ان نضيف الى الكرسي بعده الرابع حين تكون صورتنا لهُ جامعة للحظاته الزمانية كلها منذ صنعه . فإذ ذاك تكون مجموعة التغيرات التي اعترتهُ هي الزمن ، وهي تقابل حركة الشريط السينمائي التي تكسب الصورة المنفردة حركة رائعة ، فنراها تبتسم ، وتتحرك وتفكر » (٣)

ولمّا كان الزّمن واحداً من العناصر الاساسيّة في البناء القصصي عامة ، نجد نجاح أي أثر ابداعي مرهوناً بطريقة الكاتب في معالجته ، وكيفية ربطه بالأحداث لتقديم الحبكة بثقل فاعل ، واقتدار في التصاعد ، وصولاً الى الذروة .

وإذا اتفقنا على أنْ لا ابداع في الفن القصصي من غير زمن فاننّا لا بدّ أن نتفق على أنْ لازمن متفقٌ عليه بالاهمية . بمعنى أنّ الزمن مختلف فيه طريقةً ، واختياراً عند المبدعين . فقد يتخذ أحدهم من الزّمن العادي الذي يبدأ من نقطة معينة وينتهي في اخرى مجالاً لابداعه ، فيرسم أحداث أثره على شريطه تدريجيّاً ، وصولاً الى الذروة فيه . كما في القصص التي ترسمُ مرحلةً واحدة من مراحل انسانٍ أو حدث ، او كما في الروايات التي تعنى برسم الأحداث التاريخية ، او الشخصيات التي تمرُّ بتلك الأحداث . وقد يتخذ آخر من الزمن المتخيل الذي يبدعهُ خياله

---

(١) نازك الملائكة الناقدة ، ٢٥٠ .

(٢) ينظر ، نازك الملائكة ، الابعاد الاربعة في الآدب ، مجلة « الكتاب » القاهرة ، ج ٣ ، مارس ١٩٥١ م ، ٣١٤ ـ ٣١٨ .

(٣) الابعاد الاربعة ، ٣١٤ .

مجالاً لابداعه. لذلك لابّد من معرفة نوع الزمن، أو طريقة الكاتب في اختياره لتسهيل مهمة تحليل النص والحكم عليه أخيراً.

أمّا زمن المكابدات فَقد عُولج من مستويين. فعلى الرغم من أنّ زمن الأحداث كان واقعياً، إلا أن تقديمه لم يكن كذلك. فقد بدأه الكاتب من نهاية الاحداث، فقدم لنا في القسم الأول فجيعة القرية وهي تودّع جثمان ابنها البار (عبدالله) الى مثواه الأخير شهيداً من شهداء القصف الهمجي الذي كانت ايران تمهد به قبل شنها العدوان على العراق في الرابع من ايلول سنة ١٩٨٠ م، وهذه البداءة هي عينها نهاية الرواية. وهذا معناه أنّ الروائي سيعتمد على التداخل الزمني في تقديم الأحداث، وصولاً لاستكمال الحبكة التي كان قد وضع تصميماته البنائية لها.

البناء الفني:

في هذه الرواية اعتمد المؤلف على عدة أساليب فنية في بنائها العام، كان منها اسلوب السرد الذي طغى على بقية الأساليب على نحو واضح، فمرةً يقود الراويةُ / المؤلفُ السردَ، فتأتي الصور، والأحداث، والحبكة الثانوية على لسانه، (وهو الأعم الاشمل) وفي الاخرى يكون السرد على لسان شخصية من الشخصيات الرئيسية، (وهو الأقل اعتماداً). كما أنّ الروائي استخدم اسلوب المناجاة النفسية في حالات عديدة، وهو ما اصطلح عليه بـ «المونولوج الدرامي»، فضلاً عن التداعي الحر الذي لوّن بعض حالات المناجاة النفسية، واحكم ربطها. أمّا اسلوب الارتجاع الفني «الفلاش باك» فانّ اعتماد المؤلف عليه كان في حالات قليلة، ومع ذلك فانَ تلك الحالات التي تمّ استرجاعها اكثر اثارة في تصويرها من غيرها، ولعلّ استرجاع (بشار) لليلته المفزعة[1] واسترجاع (صمد) لحكاية أبيه عن (العراف)[2] خير ما يمثل تلك الحالات.

(١) الرواية ٥٦.
(٢) الرواية ٩٦ وما بعدها.

ولن يعدم الدارس للرواية أساليب فنية اخرى ، كالحوار ، والتقابل الزمني ، وما الى ذلك . وهذا يدلل على أنّ الكاتب استعان بكل الأساليب الفنية لتوصيل روايته الى القارىء .

ماعلى الرواية :

ماتقدم كان ما للرواية ، وهو حق في ذمّة النقد المنصف ، أما ماعلى الرواية فهو حق النقد على الأثر الابداعي ، وفيما يأتي بعض مالدينا من ملاحظات :

١ ـ ان تقسيم الرواية ثلاثة أقسام غير مبرر فنياً ، فضلاً عن أنّ الاقسام لم تراع القسمة العقلية ، فالأول يتكون من احدى وثلاثين صفحة ، بينما الثاني يزيد على الخمسين ، في حين أنّ الثالث يقارب الأول ، فهو يتألف من أربع وعشرين صفحة .

٢ ـ انّ الاكثار من استخدام بعض المفردات العاميّة يخرج المتلقي من متعته ، ويجعلهُ يفكر باشياء هو في غنى عنها ، مثل (يقوقىء)[١] و (قرقر)[٢] و (بقبقة)[٣] و (مطرطشة)[٤] و (طبطبة)[٥] وغيرها .

٣ ـ لم يبيّن المؤلف كيف ارتّضى الشيخ (نصيف) أن يكون (ناظم الاسود) ساقياً لقهوته في المضيف ، لأنّ مثل هذا الاختيار يدلل على أنّ في الشيخ انسانية لاهمجيّة ، ومثل ذلك نقص في البناء .

٤ ـ لم يرسم الروائي الصراع النفسي لشخصية (عبدالله) وهو يقرر اختيار (نرجس) زوجاً له ، فمثل هذا القرار لايمكن أن يمّر من غير تردّد نفسي ، وقلقٍ معاش ، وحيرة مشروعة ، أما الاكتفاء بالجانب الانساني فقط بعيداً عن أثر العادات ، والاعراف ، والتقاليد التي عليها الناس يسبب فجوة في المعمل الابداعي لا بدّ من تلافيه .

---

(١) الرواية ٢٨ ، ٩٠ .
(٢) الرواية ٦٢ ، ٨٢ .
(٣) الرواية ٦٥ .
(٤) الرواية ٧١ ، ٧٣ .
(٥) الرواية ٨٧ .

٥ - لم تقنعنا الرواية بما قدمته عن غياب (عبدالله) عن القرية وهو هارب من مطاردة رجال الشيخ (نصيف) بعد تلك الليلة التي اقتصَّ فيها من (بشار) ، فظلت أيام هربه واختفائهِ . ومكان تلك الايام سرّاً من الاسرار التي لاداعي لها .

ختاماً فانّ ماعلى الرواية قليل ، ولا يشكل قدحاً فيها . لأنّ مالها كثير جداً .

المختارات

١ ـ قميص السعادة

مقالة لزكي نجيب محمود

٢ ـ نقد قصيدة « صبوح » لأبي نواس

كمال أبو ديب
من كتاب « جدلية الخفاء والتجلي »

٣ ـ شمس وفنارات ليل وأرجوحة

قصة موسى كريدي

٤ ـ القسم الثالثمن رواية « مكابدات عبدالله العاشق »

رواية عبدالخالق الركابي

قميص السعادة

مقالة

زكي نجيب محمود

يحكى ان رجلاً ضاق بنفسه وضاقت به نفسه، ومل الحياة وملته الحياة. لايكاد يستقر في مكانه من مأواه حتى يخرج هائماً على وجهه في الطريق، ثم لايكاد يهيم في الطريق على وجهه حتى يقفل راجعاً الى مكانه من مأواه. ولبث على هذا النحو حينا. فاشتد به القلق، ولم يعد في قوس الصبر عنده منزع.

وماهو ذات يوم الا ان ضرب المنضدة أمامه بجمع يده. وقال لنفسه في لهجة حازمة جازمة: اما موت واما حياة - كما يقول هاملت - اما موت يقضي على هذه الحياة الخيالية الخاوية الفارغة الا من التافه السفساف. وأما حياة خصبة مليئة غزيرة بعيدة الأغوار.. فاما الموت فلست أشتهيه لنفسي. واذا فلابد لي منذ اليوم أن أعيش وأن أعيش سعيداً.

راح يفكر كيف السبيل الى ذلك العيش السعيد المأمول. واستهدى الناس الى هدفه المرجو سواء السبيل. فقال له قائل: الأمر هين ميسور ابحث عن أسعد الناس عيشاً وأحفلهم بالحياة. حتى اذا ماجئته. البس قميصه ساعة او ساعتين تكن مثله سعيداً محتفلاً بالحياة.

وانطلق صاحبنا يبحث عنه في الحضر تارة وفي البادية طوراً. يبحث عنه في القصور مرة. وفي اكواخ الريف مرة. حتى جيء به يوماً الى رجل شهد لنفسه وشهد له الناس من حوله انه سعيد هانىء. لم يعرف قط في حياته كيف تضيق النفوس وتحرج الصدور.. فاذا هو عريان الجسد لايملك قميصاً!.

عاد الرجل من سفره وهو يتدبر ماوجد وما رأى.. هاهو ذا الحق قد وضح امام عينيه أبلج ناصعاً. لم تعد السعادة في رأيه مشكلاً معضلاً. ففيم هذا الكلام الطويل العريض الذي ماأنفك يديره الناس في أفواههم عن السعادة والحياة السعيدة؟. ان اللغز لم يعد لغزاً. إن سر السعادة قد افتضح. سر السعادة في قلة الحاجات. فقل

لي كم تتطلب لحياتك من حاجات ، أقل لك كم انت سعيد .. هي عملية حسابية أولية بسيطة : لو بلغت حاجاتك صفراً كانت لك مائة السعادة كلها ، وتزيد حاجاتك فيهبط مقدار السعادة في نسبة عكسية دقيقة .. لم يكن ديوجنيس – اذا – هازلا حين آكتفى من دنياه ببرميل يقيم فيه ، فلما جاءه الاسكندر العظيم يسأله : ماذا تريدني أصنع لك من معروف ؟ أجابه : لاأريد منك سوى أن تبعد عني الآن حتى لاتحجب ضوء الشمس ..

اذا آمنت بأن ملابس الشتاء تنفعك في الصيف كذلك ، فأنت اقرب الى الحياة السعيدة ممن لايتصور الحياة بغير ملابس للصيف وأخرى للشتاء ، واذا آمنت بأن غرفة واحدة تكفيك للنوم والأكل والجلوس والقراءة ، فأنت اقرب الى السعادة ممن لايتصور الحياة بغير عشر غرف او عشرين . واذا آمنت انك تستطيع بيديك أن تؤدي لنفسك معظم حاجاتك ، فأنت أدنى الى العيش السعيد ممن يستحيل عليه العيش بغير خدم وأتباع .. وهكذا قل في شتى جوانب الحياة وأوضاعها .

لكن ماأيسر القول وماأشق العمل ، فأيسر اليسر أن تقول لنفسك : البس ملابس الشتاء في الصيف ، واسكن غرفة واحدة . واصنع هذا وذاك بيديك ، وامش الى هنا وهناك برجليك .. أيسر اليسر أن تقول لنفسك : ان كان عبء الحياة ثقيلا على كاهلك فانفضه عن نفسك بضربة واحدة وعزمة واحدة ، تزج عن كاهلك العبء الثقيل الذي يبهظه وينقضه ، أما أن تنفذ هذا الذي تنصح نفسك بفعله ، فأمر دونه أقوى ماعرف البشر من مضاء الارادة وقوة التصميم ، وان شئت فاقرأ للغزالي كيف كادت نفسه تتمزق ارباً من شدة ما كان يعانيه من تردد ، حين أحس الرغبة في اعتزال حياته المدنية بكل ماجاءته به من مجد وجاه ، ليلوذ بحياة بسيطة ساذجة متقشفة زاهدة .

ولا أكتم القارىء أنني في موقف شبيه بهذا : أحس رغبة عارمة في الانطواء والانزواء والاختفاء وخلع الحياة المعقدة لألوذ بما هو أبسط وأخذ من ألوان الحياة ، لكن ماحيلتي ان عزت على ارادة الغزالي وأمثاله ؟ انني اتمنى الآن أن اعيش أبسط العيش وأبعده عن التركيب والتعقيد ، ومع ذلك تراني لاأصنع شيئاً في سبيل التنفيذ ، فلا أزال أتأنق في ثيابي ، وأجل منها شيئاً للصيف وشيئاً للشتاء ، وهذا الثوب للنهار وذلك للمساء !!..

حيلتي ازاء ذلك كله هي حيلة العاجز . وقد اصطنعتها . الا وهي التنفيس عن طريق القراءة . فأقرا لرجل عاش هذا العيش البسيط الذي أتمناه . ووصف لنا أسلوب عيشه . فلعلى أستمتع على صفحات كتابه بحياة أتمناها ولا أقوى على تحقيقها . ومن يدري ؟ فقد يكون هذا هو نفس مايقصد اليه الادبّ كله من غايات . فيعيش الاديب للناس . بمعنى انه يعاني حياة معينة ليقدمها مكتوبة . فيعيشها غيره وهو مضطجع على مخدعه مسترخى البدن ستريح البال ! .

وكان الكتاب الذي اخترته ليحقق لي ماابغيه هو كتاب « وولدن » الذي وصف فيه الكاتب الأمريكي « هنري ديفد ثورو » حياته في الغابة التي فر اليها من وجه المجتمع الممقوت البغيض . وقد كنت اهم بقراءة هذا الكتاب منذ سنين . وكانت تصرفني عن ذلكِ شواغل الحياة . حتى سنحت هذه الفرصة البديعة لقراءته . فهاانذا فيما يشبه الحالة التي دفعت « هنري ديفد ثورو » الى هجر المجتمع فراراً من تكاليفه المرذولة وتقاليده الممقوتة . لكنني لاأملك الشجاعة التي كانت له فحققت له ماأراد من هروب . فلا أقل من أن أصاحبه في فراره وأنا مستلق على مخدعي ! .

ضاق « ثورو » بهذا التنافس الحاد العنيف الذي يتدافع الناس فيه بالمناكب . سعياً وراء ادوات العيش التي الهتهم عن العيش ذاته . وفكر وتدبر . فلم يجد مهرباً الا الحد من حاجاته حتى لايضطر الى العمل الا بضع ساعات قليلة . وهو في ذلك يقول : أن أوضاع الأمور يجب أن تنقلب رأساً على عقب . فبدل أن نسعى ستة ايام وتستريح في السابع . ينبغي ان يكون سابع ايام الاسبوع هو فترة العمل التي نكسب فيها رزق الحياة بالكدح وعرق الجبين . أما الستة الايام الاخرى . فكلها يكون عطلة الاسبوع . نستمريء فيها حياة الوجدان والروح . ونستجلى فيها روائع الطبيعة في جلالها وجمالها .

لكن المدينة ـ بالطبع ـ لم تسمح له بمثل هذا الذي تمناه . ففر الى غابة عاش فيها مع الحيوان الذي احبه لأنه أحب الحياة في شتى صورها .. وهل تظنه قد استراح في عزلته تلك من أعباء المجتمع ؟ لا والله . بل ذهب اليه في مكمنه.جباة الضرائب يطلبون منه ضريبة للدولة . فأبى أن يجيبهم الى ماطلبوه . احتجاجاً على سياسة الدولة عندئذ في ارغام العبيد الفارين على العودة الى المزارع التي كانوا يعملون فيها لسادتهم . فقبض عليه وسيق الى السجن . وهاهنا يروى أن « أمرسن » زاره في سجنه وسأله : « ماالذي جاء بك الى هنا ياهنري ؟ » فأجابه : « العجيب هو أنهم لم يجيئوا بك أنت أيضاً الى هنا ياأمرسن »

قرأت كتاب « وولدن » وتعلمت منه درساً لن أنساه مابقيت على ظهر الارض حياً . تعلمت ذلك الدرس من سؤال القاه « ثورو » على نفسه وأجابه لنفسه :

ـ ماالذي يبرر للانسان أن يعيش حياته ؟
ـ انه لا مبرر للانسان أن يحيا لحظة واحدة أن ملك الدنيا بأمرها وفقد نفسه .

ان عناصر المقالة الادبية التي ذكرناها تتجلى هنا مثل العفوية اذ لامنهجية فيها ولا تكلف . والذاتية فهي تعكس وجهة نظر كاتبها في السعادة وخبرته الشخصية وتجاربه فيها . والاسلوب المثير والممتع القائم على الخيال والصور والعبارات الموسيقية وعناصر التشويق من بداية جاذبة وحكاية وخاتمة تعطي القاريء شعوراً بالاقتناع والرضا .

صبوح
قصيدة ابي نواس
نقد : كمال أبو ديب

يا ابنة الشيخ اصبحينا
ما الذي تنتظرينا !
قد جرى في عودك الماء
فأجري الخمر فينا
انما نشرب منها
فاعلمي ذاك يقينا
كل ما كان خلافاً
لشراب الصالحينا
واصرفيها عن بخيل
دان بالامساك دينا
طول الدهر عليه
فيرى الساعة حينا
قف بربع الظاعنينا
وابك إن كنت حزينا

وأسأل الدار متى فا
رقت الدار القطينا

قد سألناها . وتأبى
أن تجيب السائلينا

تسمح هذه القصيدة القصيرة . ذات البساطة الظاهرة . باكتناه العلاقات التي تتكون بين الحركات المكونة لعمل أدبي ، وبتأكيد أهمية مبدأ أساسي في المنهج البنيوي هو أن الظواهر لاتعني وهي معزولة ، وانما تعني القصيدة عبر العلاقات التي تنشأ بين هذه الظواهر . فالقصيدة ، مثلاً ، ترتكز على مكونين بنيويين هما : الخمرة والأطلال . وقد ينقاد النقد التقليدي الى تحديد موقف الشاعر من الاطلال انطلاقاً من ملاحظة وجود الأطلال في القصيدة فيقرر أن الشاعر لم يرفض الاطلال وإنما عمد الى استخدامها في القصيدة في ظروف معينة (مثلاً ، حين كان يمدح خليفة عربياً يخشاه) . ثم قد يقرر النقد التقليدي أن موقف أبي نواس من الاطلال يفتقر الى الانسجام ويدعو الى الشك في أصالة . فهو من جهة يهاجم الوقوف على الاطلال (دع الاطلال تسفيها الجنوب / وتبلي عهد جدتها الخطوب // لاتبك ليلى ولا تطرب الى هند) بلغة صريحة مباشرة ، ثم يأتي ، من جهة أخرى ، ليستخدم الاطلال في نص كهذا : (وقد يشك هذا النوع من النقد في الواقع في صحة نسبة القصيدة الى الشاعر أو كونها قصيدة واحدة ، كما حدث حين سألت زميلاً التعليق على القصيدة) . ومن الجلي أن منطلق هذا النوع من النقد يكون ، في الحالتين ، مجرد وجود ظاهرة الوقوف على الاطلال في النص المدروس ، أي الظاهرة وهي معزولة عن البنية الكلية التي توجد فيها . والمنهج البنيوي يرفض هذا التناول الجزئي ويتهمه بالعجز والقصور ـ مؤكداً أن الظاهرة بحد ذاتها لا تعني ، وإنما الذي يعني هو العلاقات التي تنشأ بين الظاهرة وبين غيرها من الظواهر في النص . حين تشكل كلها ثنائيات ضدية لكل طرف منها خصائصه المميزة

ينبغي أن تميز اذن المكونات البنيوية ، أو العلامات التي تتكون منها بنية القصيدة (والعلامة مصطلح أساسي في الدراسات اللغوية عند سوسير ورثه عنه البنيويون) ونحدد العلاقات التي تنشأ بينها ثم نحاول اكتناه الدلالات العميقة النابعة من هذه العلاقات . وهذا ماستحاول الدراسة الحاضرة أن تفعله .

تتميز في بنية القصيدة علامتان أساسيتان هما : الخمرة / الاطلال . وتشكل هاتان العلامتان كونين وجوديين قائمين بذاتهما . أو حقلين دلاليين لكل منهما خصائصه المميزة ووحداته الأوليـة المميزة : أي أن كل علامة تشكل حركة مكونة من حركات القصيدة : ومن تفاعل الحركتين تتشكل حزم من العلاقات الـتي تحدد بنية القصيدة ودلالاتها من جهة . وعلاقتها بين القصائد الأخرى في الديوان ، من جهة اخرى .

تتألف الحركة الأولى (حركة الخمرة) من ستة أبيات ـ ياابنة الشيخ .. حينا ـ أما الحركة الثانية (حركة الاطلال) فإنها تتألف من ثلاثة أبيات ـ قف بربع .. السائلينا ـ ويلاحظ فوراً أن الحركة الأولى تشغل الحيز الأعظم من القصيدة (ثلثيها) أي أنها تبلغ ضعف حجم الحركة الثانية . ومن الشيق أن الحركة الأولى تتألف من أربعين وحدة لغوية (كلمات + حروف جر) بينما تتألف الثانية من نصف هذا العدد ، عشرين وحدة لغوية . واذا عدت أحرف العطف ، بلغ عد الوحدات اللغوية في الحركة الأولى خمساً وعشرين وحدة . أي أن حجم الحركة الثانية هو دائماً نصف حجم الحركة الأولى في كل الحالات (نسبة ٢ / ١) . يلاحظ أيضاً أن الحركتين منفصلتان انفصالاً يميزه مؤشر لغوي واضح . أو بالأحرى مؤشر تقني واضح ، هو التصريع : اذ أن الحركة الأولى تبدأ ببيت فيه تصريع (اصبحينا / تنتظرينا) وهذه ظاهرة عادية في الشعر العربي ، والحركة الثانية تبدأ ببيت فيه تصريع كذلك (الظاعنينا / حزيناً) وهي ظاهرة نادرة في الشعر العربي ، اذ ان التصريع من ملامح مطلع القصيدة . وتكتسب الظاهرة دلالتها ، تبعاً للمنهج البنيوي ، من التشابه والتضاد اللذين توفرهما : فهي تخلق تشابهاً بين الحركتين الأولى والثانية يؤدي الى تمييزهما واعتبارهما حركتين منفصلتين ، وهي تخلق تضاداً بين مواقع وجود التصريع ومواقع الخلو منه . ولولا ذلك لما كانت تعني الكثير . ذلك أن التصريع يقتصر على هاتين الحركتين ويرد في بدئهما فقط ، ويختفي من الأبيات التي تقع في وسط كل منهما ، ويؤكد هذا التأشير التقني أن الحركتين تمثلان بدءين مستقلين وكونين منفصلين .

يتأكد هذا التمايز والانفصام في البنية اللغوية والعلاقات التركيبية (النظم . بمفهوم عبدالقاهر الجرجاني) في الحركتين . تبدأ الحركة الاولى بمنادى مضاف يتلوه فعل الامر . بينما تبدأ الحركة الثانية بفعل الأمر مباشرة (قف) . ويتلو فعل

الأمر في الحركة الأولى جملة استفهامية استفهامها حقيقي . بينما يتلو فعل الأمر في الثانية فعل أمر آخر معطوف عليه ثم ـ على مسافة قريبة ـ فعل أمر ثالث معطوف عليهما . ثم جملة استفهامية في ظاهرها (متى فارقت الدار) أخرجت عن تركيب الاستفهام بوضعها في سياق الفعل (أسأل) . ثمة فرق آخر في طبيعة جملتي الاستفهام : اذا اعتبرنا الجملة الثانية استفهاماً حقيقياً ، وأسأل : « متى فارقت الدار القطينا ») فإنها تظل ذات طبيعة مغايرة للجملة الاستفهامية الأولى (مالذي تنتظرينا ؟) على صعيد آخر هو صعيد الذات التي توجه السؤال (الشاعر / المخاطب الواقف) الا أن ثمة تمايزاً أعمق بين الحركتين هو التمايز بين « ياابنة الشيخ » و « قف » . وتنشأ من هذا التمايز ثنائية ضدية تتحرك على مستويين : المؤنث / المذكر ، المعرفة / النكرة ـ ابنة الشيخ محددة / الضمير في « قف » غير محدد له دلالة عامة ـ كما تنشأ ثنائية ضدية زمنية «اصبحينا/ متى فارقت الدار؟» ـ زمن محدد للشرب ـ الصباح / زمن الفراق غير محدد ـ .

هكذا يجلو البحث وجود سلسلة من الثنائيات الضدية بين الحركتين ، وتظهر متابعة البحث أن هناك عدداً آخر من الثنائيات الضدية التي تحدد علاقة عميقة الدلالة بين الحركتين ستناقش في فقرة تالية . من هذه الثنائيات ثنائية العلاقة بين الفرد ـ الجماعة . وهي علاقة تواصل / انفصام . ذلك أن الحركة الأولى تبرز صيغة جماعية ـ الشاعر ـ صحبه ـ في حالة من التناغم والتواصل (اصبحينا جميعاً / نشرب جميعاً) أما الحركة الثانية فإنها تبرز في صيغة المفرد بحدة أكبر (قف / ابك / اسأل) وحين تظهر صيغة الجماعة ـ الظاعنين ـ فإن العلاقة بين المفرد والجماعة تكون علاقة انفصام وهجران يسببان الألم (هم ظعنوا وتركوك حزيناً) . كذلك تنشأ ثنائية الفرد ـ الجماعة على صعيد آخر (الشاعر وصحبه / الفرد الواقف في الاطلال) : (أسأل / سألناها) . ينعكس التضاد بين التواصل والانفصام على أكثر من مستوى : حركة ابنة الشيخ حركة باتجاه جماعة الشاربين / حركة الظاعنين حركة ابتعاد عن الواقف في الربع . وفي الحركة الأولى انفصام واحد فقط . لكنه لاينشأ على صعيد العلاقات بين جماعة الشاربين نفسها . أو المرأة ـ الندامى . بل الندامى الذين يشربون شرابهم المميز . والصالحين الذين يشربون شراباً آخر .. وهؤلاء في الواقع ألصق بعالم الحركة الثانية . لأنهم ينتمون الى التراث الأخلاقي ـ الديني . والاطلال تنتمي الى التراث الثقافي ـ الفكري . وكلا التراثين يستقي من الجذور ذاتها ؛ فهماً . رمزياً . تراث واحد .

على صعيد أعمق ، تمثل الاطلال عالم الجدب والجفاف . أما الخمرة فإنها تمثل عالم الرواء والاخضرار . ويتجلى هذا في صورة المرأة (قد جرى في عودك الماء) وفي حين لا يمنح عالم الاطلال رواء . فان عالم الخمرة يمنحه ـ فأجري الخمر فينا ـ كما يجسد عالم الاطلال عالم الصمت وانعدام الاستجابة (قد سألناها وتأبى أن تجيب السائلينا) . أما الخمرة فانها تجسد عالم الحيوية والاستجابة (أصبحينا . ضمنياً . تعني استجابة الساقية فعلاً) . من هنا يمثل مطلعاً الحركتين أيضاً ثنائية ضدية على صعيد الاستجابة : كل منهما يطرح سؤالاً موجهاً الى ذات اخرى : لكن الأول يلقى استجابة أما الثاني فلا يلقى استجابة .

ينمي البيتان الخامس والسادس ثنائية ضدية أخرى تتحرك على صعيد الزمن . البخيل هو النقيض الأكمل للذات التي تطلب الخمرة . والبخيل يدين بالبخل والامساك . وكما أن المتدين ـ المؤمن دينياً ـ يطلب زمناً آخر ويعيش له هو زمن الآخرة . فيضيق بالزمن الارضي ويحس بثقله وبطئه وأن كل لحظة منه تعادل دهراً . فان المتدين (البخيل المؤمن بالبخل) يحس أن الزمن الأرضي ثقيل بطيء . وأما شارب الخمرة فانه يرى في الحظة الحاضرة تجسداً للزمن المطلق . لأن اللحظة الحاضرة هي لحظة النشوة والغبطة الأبدية . والنشوة تختصر الزمن كله في ذاتها ـ من هنا دلالة الحضور في الشعر الصوفي . في توحد الخمرة بالنشوة الروحية ـ اي أن زمن البخيل وزمن شارب الخمرة يشكلان ثنائية ضدية جذرية الأهمية . ويرتبط زمن البخيل بزمن الاطلال . لأن الاطلال تجسيد أسمى لطول الزمن ومروره وثقله وافساده للحظة الحيوية والجمال والخصب . وهكذا تحرك ثنائية الزمن على صعيد الخمرة / الاطلال كما تتحرك على صعيد زمن الشارب / زمن الاطلال = زمن الشارب / زمن البخيل .(٢٥)

---

(٢٥) جدلية الخفاء والتجلي ، ص ١٧٠ ـ ١٧٤ .

قصة موسى كريدي

شمس وفنارات ليل وأرجوحة

(الى فؤاد التكرلي)

نعدو راكضين أو مبطئين ، نتيه في البر الرملي او نقف على حافة واد أو كهف . لا نخشى ان نرتد ، ذلك ، ان ظلالنا ، مهما اتسعت ، فلن ترتطم في خاتمة المطاف الا بزقاق ، والزقاق يلد زقاقاً أو حجراً أو بئراً ، والبئر عين تثب الينا من قاع دهليز لكننا ننام في هوائها يمسنا منها برد عذب كالماء . تملأ المكان ضحكاتنا الصغيرة نحلم كل صيف بالسباحة في الجذول (ننطق الدال ذالاً) ننهض من مخبأ الحجر الى الممرات التي اصابتها العتمة في الصميم ، نتحرك كالزواحف ، نلعب الختيلة ، على سطح المخبأ الحجري ثمة مربع دكة أو كوز ماء . والفوانيس ، في اخر الممشى ، ونحن فيما حول شجيرة نعناع على يمين الباب الخارجي ندور كالعصافير نردد معاً في شبه جوقة :

طير بضباب .. هوبي

غنوة عذاب .. هوبي

ما ظل عتاب .. هوبي

وهوبي على ما الفناه ، جالس القرفصاء ، على دكة الصخر قبالتنا – يمصمص – في شفتين غليظتين ما تبقى من عظمة بحجم الكف غير عابىء بنا ولا مصغ لما نردده .. منشغل بمسح اصابعه مما علق بها ، وتراه يحملق في الفضاء بزيغ من عينيه المتألقتين تارةً واخرى يهذرم في شبه غمغمة كلمات قلما نفهمها تخرج من جوفه قوية نحسبها لفرط خوفنا صادرة من فم دب ، ونحن ، بازائه ، لم نر الدب قط ، ما شكله مالون عينيه ، قالوا اذا اردتم ان تروا الدب فانظروا الى وجه هوبي .. نظرنا اليه ، فتى ، اشعث ، قصير الاطراف ، بدينا ، اذناه كبيرتان تتحركان منتصبتين بنبض ظاهر تتوسط مثلث ذقنه نقطة وشم زرقاء . عيناه سوداوان واسعتان اذا اقتربنا منهما رأينا انفسنا في بوبؤيهما صغاراً جداً لكنه سرعان ما ينهرنا بنفخة منه في وجوهنا فنهرب عنه لندور مرة أخرى خلف الشجيرة مرددين .

راح الشباب .. هوبي
وين الاحباب .. هوبي
ما ظل عتاب .. هوبي

اما هوبي فيظل على مبعدة منا يخزنا بنظرات ساهمة ثم يمضي فتراه يهيم في التلال البعيدة أو يمشي حافياً خلال سوق الخضار أو علوة السمك أو يقف متبختراً على طلل في الطريق الى مقبرة المدينة ثم تراه فجأة ينحدر من اعلى. لقد رأى جنازة ، لابد ان يتصدر النعش مبتعداً بضع خطوات . يؤذن مكبراً . ثم حين يُسجّى الميت على الارض ، يصلي ، قائماً قاعداً يتلفت يميناً وشمالاً يجار وحده . يتلوى في مساحته وحده غير ان احداً قلما يعير اليه التفاتا . فالناس في تلك اللحظات الحرجة منهمكون في اداء طقوس الدفن وحالما يفرغون من ذلك يعودون من حيث جاءوا غير ان هوبي يمد يديه املا في شيء فاذا لم يحصل توارى عن الحشد ومضى ليقعد بعد دقائق بين قطع الرمل وقطع الرخام متربعاً والموتى يحيطون به من كل ناحية .. هنالك يكلم الموتى يقرؤهم السلام ويمطرهم بوافر وده ويظن انهم بالمقابل يتبسطون معه ويحنون اليه واذ هو كالنادل يرفع كأس الشـراب . يتهدده خـوف مـا وكمـن مسـه خطر مفاجيء يشمر رأسه مائلا بجذعه نحو الخلف وسرعان ما يرتطم رأسه بحجر أو شاهدة فيهتز كيانه كله ويصرخ .. آخ .. آخ .. راح اموت .. لكن لا احد ينجده وما هي الا دقائق حتى تمتد راحتاه حذرتين فيجس بهما الرؤوس في غابة الموتى ويعاود الهدوء ثم يمعن فيهم فيحسدهم على مايتمتعون به من هناءة وراحة بال . فاذا اطمأن الى المكان اكثر جلس واضعا امامه على طرف دشداشته كرزاً ومنديلاً اسود وزجاجة عرق بيضاء .. يشرب رويداً رويداً والموتى يتربصون به فاذا ما سكر وانتشى . شرع يغني . فاذا غنى تململ ثم اخرج حشرجة وصوتاً خربا . ولما لم يستطع رد صفعة الموتى راح يخرج لهم لسانه ويلعبه بين شفتيه فيسيل الزبد وتطفو رغوة العرق فاذا بنا نحن نخبيء انفسنا خلال شواهد الرخام أو مقالع الحجر نطلع كالجن من شقوق الارض نقترب من مملكته هاتفين :

عوف الشراب .. هوبي
باجر حساب .. هوبي
ماظل عتاب .. هوبي

نهرب يركض خلف ظلالنا في وحشة مترامية فلا يمسك بشيء . الموتى ما برحوا نائمين صامتين كالحجر اما هو فغالبا ما يعثر خلال منحدرات التراب ، نملأ الوادي ضحكاً حين يسقط ، يعاود النهوض واذ يستقيم ، وينحني باتجاهنا ، يرى اشباحنا ، مازالت تقف منتصبة تترصده بنظرات قططية فماله سوى المزيد من السب والشتم على طريقته .. كفاه مملوءتان حصى يرمي بهما فتصطدم غالبا بالشواهد او بمياه السبيل ، كفاه ترتعشان ، وخده ازرق مثل بضعة اللحم فاضحى بلون الزمهرير .. يزعق في صراخ متصل فيردد الوادي صدى صرخاته . وخلال ذلك هو يعرف ايضاً كيف يغافلنا في لحظة ويختفي عبر مفاوز المقبرة الواسعة وحين نبحث عنه لا نجد لخياله اثرا ونعود صعدا الى ارض المدينة مرهقين ، فالطرق ليست سالكة ترهق المترجل بالتواءاتها فكيف بمن يحاول الركض خلال المنحنيات وتضيع اقدامنها خلال الازقة ومتفرعاتها ، نفترق عائدين لاهثين مثل كلاب الصيد وقد جنحت الشمس للمغيب والمساء قد هبط .

ـ اين كنتم ياتعساء ؟

ـ كنا نركض ..

ـ وراء هوبي .. اليس كذلك ؟

ـ طبعاً

ـ اتركوا هذا المسكين يااولاد .

ـ رأيناه يشرب .

ـ يشرب ماذا ؟

ـ العرق .

ـ وتريدون عقابه ؟

ـ ألا يستحق ؟

ـ بلى .. ولكن الرب يعاقبه .

ـ متى ؟

ـ حين تقوم الساعة .

ـ ومتى تقوم الساعة ؟

وهنا ينهرنا الاهل قائلين :

ـ اخرسوا .. يالكم من صغار (ملاعين)

نهضنا في الصباح مبكرين استعداداً لجولات قادمة . فحين سمعنا خوار بقرة زهرة وصوت تساقط الحليب في (الطاسة) البيضاء المستديرة . وصيحات حمد (كمك .. كمك) تحفزنا للخروج وانبسطنا بعد الفطور تسللت خيوط الشمس الى النوافذ والبيوت . عدنا لهوبي اين هوبي ؟ لا وجود له قلنا : هوبي هبط نحو الموتى . زار امكنتهم تحت الثرى . لم يخرج حتى الان . سقط في بئر عمياء اذن . غيبته السراديب . طاح سقف قبر على رأسه انتهى كيف ؟ لا ندري . من يدري سكران لو كان يمشي في هيمة . لهان الامر . لكنه ترك يجوس في حفرة . وحفار القبور لو عثر عليه في الحفرة فهل سيعيده الى اهله ام يحسبه ميتا فيواريه التراب ؟ تزاحم في ضمائرنا اكثر من سؤال . قلقنا عليه . كدنا نبكي . لولا ان احدنا قطع حيرتنا وصاح .. هوبي .. وما ان لمحناه في اخر الزقاق حتى توقف امام دكان ابي طالب الخصاف . واقتربنا منه دهشين . في البدء لم يرنا غير انه سرعان ما تلفت خلفنا فرانا كالشياطين نرقبه . زوى ما بين حاجبيه . هز رأسه . برطم . لطخ الشحوب وجهه والارتباك بدا عليه فتح فمه . كشف عن اسنان سود لثغ الراء غيناً ثم لعن الدنيا وشتم من فيها فلم يكن بوسعنا عمل شيء سوى ان نصطف هادرين :

اسمه وهاب .. هوبي

جسمه خراب .. هوبي

ما ظل عتاب .. هوبي

نهضنا الضحى فاليوم يوم الجمعة . لعبنا سمبيلة السمبيلة هذه المرة ثم مللنا اللعبة . سألنا عن هوبي قالوا لم يأت الى الدكة ولا مر على الدكان . وانه لابد ان يكون في المقبرة او في الجذول الكائن في ظاهر المدينة أو ينام في ظل كهف ما هناك . لكن من يدري فقد تراه يحمل بضائع لهذا أو ذاك عند مدخل سوق التجار أو صار في لحظة سائس عربة يجرها حصان بعيداً عبر الوهاد هادراً بالضحك والصفير لكن من اين تأتيه القدرة على فعل ذلك . لقد شحب وجهه . وقل اكله . قال الخصاف : هوبي اكثر اهل المحلة اقبالاً على الطعام . هو قلما يشبع . حتى بتنا نصدق من يقول ان في امعائه أكثر من دودة . اظن ان شهيته قلت بسبب أدمانه الشراب .

تأفف ابو طالب وتنهد قائلاً لعن الله شاربها وحاملها وبائعها . اما زهرة بائعة الحليب فقد فتحت عينيها الكحيلتين على وسعهما . ومسحت فمها الارجواني بكمّها المتهدل وقالت : ان هوبي لم يضعف جسمه ويتغير لونه بسبب العرق بل انه اعتاد ان يبيع دمه ! اتسع قوس الدهشة في الوجوه .

ـ زهرة ماذا تقولين ؟
ـ ألا تعرفون ذلك ؟
ـ من اين لنا ان نعرف ؟
ـ ألم تسمعوا ؟
ـ زهرة ، صحيح ان هوبي يفعل ذلك ؟
ـ اذا لم تصدقوني فاذهبوا الى امه .
ـ نسألها ؟
ـ أسألوها ، ستقول لكم ان هوبي يبيع للمرضى دمه .
ـ لقاء ماذا ؟
ـ دراهم معدودة
ـ لكن ما الذي يفعله بالدراهم ؟
ـ يشتري .
ـ ماذا يشتري ؟
ـ يسمونه في بغداد حليب السباع . عرفتموه ؟
ـ لا أبدا اي حليب هذا ؟
ـ عرق .. عرق ..
تشبثنا بزهرة اكثر قلنا لها :
ـ لكن منذ متى يفعل هوبي ذلك . هل تعرفين ؟
قالت :
ـ منذ سنين ... !

اغلق ابو طالب دكانه . ذهب الى المسجد لاداء صلاة الظهر فقد دقت الساعة واذن المؤذن على حين شرعت زهرة تجر بقرتها الى زريبتها في كوخ يبعد مسافة زقاقين أو أكثر . اما نحن فقد احتمينا من شواظ الشمس بسكب الماء على ثيابنا وارجلنا واختبأنا في المنازل ريثما تميل الشمس وترحل نحو الغرب . ضاقت بنا مخابىء الحجر . ضقنا ذرعا بالصمت ومثلما تستفزنا المنازل بحجراتها يوحشنا صمت الظهيرة .. ومثلما يستهوينا الزعيق والركض في البراري . يطربنا النقر على الصفائح . وهوبي يوقظنا بصوته الاجش . ونبرته البحاء واذ نسمعه عن قرب نعود فنرى فوق الدكة جسداً مسطولا التف ببساط اخضر نقترب فنخاف غير ان خوفنا

هذه المرة مشوب بفرح غامض بعودته. نقترب منه ثم سرعان ما نرتد. انها واحدة من حيل يفتعلها هوبي فلا تنطلي علينا.

ـ هوبي .. هوبي.

انه لا يجيب. استغرقه النوم. نوم الدببة. علا شخيره ثم تململ جسده كالمريض هل ندعه يغرق في نومه؟ لعله يحلم! لكن هل يحلم حقاً؟ طال انتظارنا اذن لنوقظ الجثة من سباتها. تهيأوا يا صغار. تهيأنا. اقتربنا من اذنيه هتفنا:

حلمك سراب .. هوبي

شعشع وغاب .. هوبي

ما ظل عتاب .. هوبي

وان هي الا لحظات حتى تكشفت الجثة عن شخص السيد حليحل السقاء فضج المكان بالضحك وقد جعل البيد قربته مخدة، وحزامه الاخضر بساطاً. ينام القيلولة على دكة هوبي ويخدعنا ولا يدري ونحين يرانا يقول (اتركوا هذا المسكين ياأصدقاء) وتركنا السيد في مكانه يتثاءب وقد بان شعر فخذيه اسود غزيراً وبرزت دوالي ساقيه كما لو انها فتائل مجعدة.

ونحن الذين اعتدنا لن نراه صباح مساء فلم نره كأنا باختفائه فقدنا الصديق:

ـ ما العمل اذن؟

ـ لتكن الجولة دون هوبي.

ـ هذا لا يمكن وقلما حصل.

ـ نبحث عنه؟

ـ نعم.

ـ فلنعبر هذا الزقاق.

فما ان عبرنا حتى صدنا تل من التراب. قطعنا التل. هبطنا كمن يزحف زحفنا فعلا نحو جحر جحري لاح كالكهف غائراً في عمق امتار داخل الارض ولاح المكان كالبرج يتصدره باب عريض. باب كأنه من الخشب رصع بدوائر من نحاس. النحاس فقد بريقه. الخشب تخرم فتساقطت منه بقايا صدأ ولكمات من الحناء الصفت كالاصابع وبرزت بشكل يلفت النظر. طرقنا الباب طلعت طفلة في السابعة جعداء الشعر تأكل حلوى وترتدي ثوبا موشى بالنمنم رماديا تهزأ من اسفل قلنا للطفلة اخبري امك بان في الباب جماعة يريدون رؤيتها. مرت دقيقتان أو أكثر حتى اذنت لنا بالدخول. دخلنا خمسة من الصبيان مرة واحدة. دخلنا

صامتين ، مجللين برهبة لاسيما بعد ان اجتزنا مجازا شبه معتم ثم اذا بنا نجد انفسنا نجلس متقاربين على حصيرة في حجرة ضيقة . نظرنا على استقامة فرأينا حوضاً من الماء مربعا ، مخضر الحواشيء على مقربة منه انتصب مقعد خشبي ادكن بلون السيان لمعت فوق سطحه قطرات ماء ، لم يطل انتظارنا لولا صوت ام هوبي سمعناه خلال الجدران ناعماً عميق النبرات شبيها بصوت الملة (صفية) الذي اعتدنا سماعه وقت الاحزان .. سمعنا ام هوبي تقول (اصبري يالم سعيد ولا تيأسي من رحمة الله والغائب سيعود) خرجت ام سعيد تجر ذيل عباءتها السوداء وتجر معها حسرة طويلة بينما بدا واضحاً ان مضيفتها تحمل في ثنايا يديها صرة رمادية حوت قواقع واحجاراً واصداف محار ميت .. بعد ذلك بوقت قصير عادت فسلمت علينا ولاح طيف ابتسامة في عينيها العميقتين ، وراحت تستعرض وجوهنا واحداً واحداً مرحبة بنا ترحيبا تتخلله عبارات ثناء لبقة جدا لم نعتدهما لدى عجائزنا وحين عرفت إسماء بعض من امهاتنا اطمأنت وابدت ارتياحها وقالت :

ـ انتم تطلبون ان اقرأ لكم

ـ انت افضل من تقرأ

ـ ولكن مالكم وهذا الأمر ؟

ـ ولم لا يعنينا هذا ؟

ـ انتم صغار ابرياء ..

قلنا :

ـ والصغار اليست لهم أسرار ؟

قالت :

لا ..

ظلت كالحيرى تتأمل في ملامحنا خيم في ضوء عينيها ظل اسود . انحبست فيما بين الجفون دمعة ، رفعت يديها نحو طرحتها البيضاء . استعاذت بالله . حاولت في تلك اللحظة ان تحجب ما بين انظارنا الشاخصة وعينيها بنقاب لم يتضح ، بيد ان حركة يديها كشفت عن ورقة طويلة جداً وظلت تتسربل على طول قامتها . استغرق طيها بضع دقائق اختفت في الظلام ثم ما لبثت ان عادت تسأل ان كان لدينا شيء نقوله قلنا :

ـ نحن جئنا نسأل عن هوبي ، اين اختفى هل تعرفين ؟

تحيرت النظرات في عمق عينيها ثم انسدل شيء من طرف وشاحها فغطى شعرها ومقدم جبهتها قالت :

ـ سيعود .

تنهدت ، ثم هزت رأسها كما لو كانت تقرأ في كتاب ثم اشرقت عيناها بالدموع قالت :

ـ الله ـ كما تعلمون ـ يرحم لكن الناس لا ترحم .

ـ هوبي انسان طيب ، نحن نعرفه .

ـ اتمنى أني لن اراه ابداً .

ـ نحن نريد ان نراه .

ـ مالكم ؟ حتى انتم لستم رحماء به .

ـ هوبي صديقنا ، ماذا تقولين ؟

ـ اقول قد حل الشيطان في رؤوسكم .

ـ لا أبداً .

ومثل المرأة بكينا ، وحين مسحنا حبات الدمع التي انسربت خلال اصابعنا قلنا لأم هوبي :

ـ صحيح هوبي يبيع دمه ؟

ـ صحيح ، كيف عرفتم ؟

ـ سمعنا هذا .

ـ ولكن لماذا يبيع هوبي دمه ؟

ـ اسألوا والده .

ـ والده . اين يقيم ؟

ـ يقيم في قبره .

عادت المرأة للبكاء ، فاحمرت عيناها وانتَ انيناً خفيفاً غير ان صوت السيد حليحل السقاء (ماي .. ماي) قد قطع صوت ولولتها نهضنا متباطئين ، وحين ودعناها ، اطللنا بفضول على كوز الماء في المدخل اذ رأيناه فارغاً خرجنا ، معاً فارغين ، لكن ممتلئين بحلم غامض ، سرنا في الشمس ، نحلم بهوبي والاراجيح ، لكن الريح اشتدت ، عصفت بنا عصفاً والزرقة في اعالي السماء تضاءلت تماماً .

مثلما تنتشر النجيمات في اقصى السماء ، انتشرت حبات الرمان بذمها في طبق . دنونا منه اهتزت الأراجيح بمن فيها ، ارتفعت في الهواء لاعلى فاسفل ، تدحرج الطبق المعدني فارغا . الورق صار زورقا . الزورق مشى في الماء . تلال من الخريط انفرطت في اكفنا مثل فتات الخبز اخذناها على عجل ، التهمت قبل ان يطفو الجسد سابحا في المياه الموجية هل جعتم ؟ شخص ما جاء بالديري . تكسر الديري وصلصل فيما بين الاسنان صلصلة الحصى ظمئنا للماء والماء جار في الفرات وعربات العيد . ركبناها العربات تضج بالصبيان وبلب الجبباز . تمر عبر سهب من الرمال تسير بطاء في عرض الصحراء الكل يغني اغنيات الطريق . هوبي على مبعدة منا اوفر حظاً . يمتطي حصانا ، من اين جاء بالحصان ؟ نحن لا ندري ، الحصان البني كالطائر يثير دقائق الرمل مثلما يثير حفيظتنا يجتازنا . راكبه هوبي يرفع يديه يحينا بكلمات لا نكاد نسمعها . يضحك للهواء والشمس والمطر

ثم يغيب عن انظارنا ذائباً في الغسق . لكننا بعد حين نلتقيه عند الاراجيح . الاراجيح اه .. مازالت معلقة في فراغ المساء تردد صدى ضحكاتنا . تأخذنا الاراجيح اعلى فاسفل فاعلى ننزل منها نقتاد هوبي ليدفع بأجسادنا . يدفع من جهة الظهر لكن على مثلثات من الخشب . المثلثات تثبتت في اطرافها حدائد دائرية من البربرين المحشو بالصجم . الحدائد تتلامع كالفضة تحت ارجلنا . تسير بالعربات المثلثة . نعبر بها الازقة ، والقباب الزرق . والمنعطفات التي تليها . نحلم بالرحيل الى اماكن لم نرها . نصرخ . يعلو صراخنا (لاسيما حين نرى شخصا نعرفه يبغي الرحيل معنا) غير ان هذا لا يدوم طويلاً اذ تؤخذ العربات منا عنوة لاننا صغار قد نجرح شرطيا أو أعمى أو احد السابلة فاذا لم نبك نعود الى قامات النخل نلمح عبرها الاراجيح موصولة من اعلاها بحبال القنب . فان تركناها . بعد تعب . شدنا من الرمل . في ظلها بيوتا احطناها بالزوارق والسواقي فان هدمت البيوت وانكفأت الزوارق . عدنا الى لعبة ـ شبي ياحيدر ـ حيث العصا تضرب العصا فتشب احداهما ويرتفع الصياح هلاهل .

فاذا شهدنا طائر الورق والفنارات خضراً وحمراً وصفراً تخرق ظلام المساء امسكنا خيوط البكرة فارتفعت في الليل اوراقنا كالمنديل . وفي الصباحات تستفزنا كومة العصافير بهدير شقشقتها مثلما يستفزنا شذا زهر المشمش ونفرح اذ ستمتلىء بعد ايام جيوبنا بالنوى مشمش ونلعب لعبة النوى مشمش ونتركها حالما نرى جمال البادية تأتي على مهل كل عام تبرك في (المناخة) جائمة تحرسها عيون البدو . هوبي يتلوى إلما لانه لايستطيع سرقة جمل ليهيم به عبر الصحراء . فماله

سوى ان يبرك مثل الجمال . يقهقه في حضرة البدو الصامتين أو يمضغ ما تبقى من شيء شبيه بنباتات الحلفاء فان سألت هوبي ماذا تأكل اجابك بسرعة (خبيز .. خبيز) واذ نقترب منه تلك اللحظة نسأله :

ـ هوبي تحب الجمل لو الحصان ؟
ـ الحصان
ـ العرق لو الحصان ؟
ـ الحصان
ـ نفسك لو الحصان ؟
ـ الحصان
ـ ابوك لو الحصان ؟
ـ الحصان

ينهض هوبي يحدق في عيون الجمال : يقف امام اصحابها من البدو الملفعين بالفراء . يمد ذراعه اليسرى ثم يثني تلك الذراع مرة بعد اخرى متأملا فوقها كلمات (لاسيف الا ذو الفقار) موشومة بخط ازرق دقت فوق العضد والساعد . واذ يهيء جسمه للحركة وهو واقف في مكانه يخرج صوتاً كالصهيل ثم يحمحم ماذا ذراعيه الى الامام . تمسك كفاه برشمة رسمها في الهواء وقبل هذا يكون قد حدد بقدميه موضع السرج والركاب وحين يعطي لنفسه اشارة الحركة يصهل ثم يعدو مسرعا كالحصان :

ـ اين كل ذلك المدى ؟
ـ غاب .. ؟
ـ ما غاب ..
ـ اين هوبي اذن ؟

ادخل منذ يومين أو اكثر للعلاج .. لكن المسالة لا تقف عند هذا الحد انما لا بد من اجراء عملية . العملية تحتاج الى دم . وانه ليس جاهزاً على الدوام . الطبيب اتصل . حاول ان يحصل على دم . المستشفى ازدحم بالصبيان . امه التي تمنت ذات يوم ان يرحل ابنها تخلصا من عذاب الدنيا تقف الان بين جمهرة نساء تقول خذوا دمي .. لكن الطبيب يوكد لها ان ليس باستطاعتها اعطاء الدم . لا أحد اذن يتبرع بل لاحد يبيع دمه لقاء ثمن . لم الشمس تتكىء على طرف السياج ترسل لهباً ازرق . صارت تقترب من الارض اكثر . الضجة تتسع . الغبار يغطي سماء المكان

نفسه بعباءتها السوداء تقف كالغريبة تمسح بشالها الابيض الغبار وحبات العرق ، الدموع تملأ عينيها الواسعتين تنفرط في اصابعها ترتل في خشوع المزيد من الايات ،

ترتجف في الضوء الكابي ، تجتاز كل عقبات الطريق والزحام ، تغوص قدماها في الطين وبيوت الناس تبحث هنا وهنالك تتصل بهذا أو ذاك ممن تعرفه وممن لا تعرفه تلفها الحيرة ويغشاها الذهول ، تصيح لكن من يسمع ؟ ما عاد يسمع صوت استغاثتها بل ما عادَ احد يصدق ان هوبي يطلب دماً فالدنيا لابد ان تظلم والاشياء تفقد الوانها ، والاصوات تجف ، لا شيء اذن لاقطرة امل ، لكن الامل في لحظة يأتي ، تشكلت اطيافه للتو ، بزغ حين الفتى الطويل مرق كالسهم وسط الهمهمات ، دخل الفتى دخل الامل كله ، استقبله الطبيب مرحباً قالوا المتبرع بالدم قد جاء ، صلوا على النبي ، تنفست المرأة ، استطاعت لحظتها ان تميز من كان حواليها من البشر حسنا ، هوبي سيوهب الحياة زهرة لملمت اطراف ثوبها

بعد ان اطرقت في صمت ، ابو طالب قال : لو اني استطيع .. لو اني استطيع ، مرت الدقائق ثقيلة كالرصاص ، الانتظار تمدد والصمت عرش فوق الوجوه ، الفتى المتبرع دخل غرفة الطبيب ولم يخرج ، ما الذي حصل ؟ ما حقيقة الامر ؟ ثم ما الذي سيقوله الطبيب؟ لاأحد يدري لاأحد يقول شيئاً لكن.. بين بزوغ الامل، واختلاجه اطل رأس الطبيب اخيراً تنهد الرجل وحين اعاد الى وجهه نظارتيه الزجاجيتين قال :

ـ للاسف ، الفتى جاء متأخراً .
ـ ماذا تقول متأخراً ؟
ـ نعم متأخراً فماذا نفعل ؟
تململت ام هوبي اختضت كالسعفة غامت عيناها . ضربت كفا بكف ثم صرخت « سبحانك » .

مختارات من
القسم الثالث من رواية (مكابدات عبدالله العاشق »

صفقوا أكفهم ببعضها نافضين عنها الغبار . وبتهيب وارتباك رددوا كلمات عزاء مقتضبة جابهها (صمد) بالصمت . وتخطوا القنطرة الحجرية وسط نقيق الضفادع المتقافزة بين اغشيتها الطحلبية المتماوجة برفق ، حيث النجوم تنبض بانبهار على صفحة المياه الساكنة . واتخذوا طريق العودة مستغرقين بتدخين السكائر بعدما امتنعوا عن ذلك تبجيلاً للميت الكبير . شقوا طريقهم عبر الغابات التي تناهبتها دفقات هواء مثقل بالرطوبة والروائح العطنة . وخشخشت الاوراق المتساقطة تحت خطاهم بصوت مسموع . ومن فوق رؤوسهم شخصت الاشجار العارية وقد كساها الليل بزرقة حلمية ناصلة .

وانفتحت الغابات أمامهم على منظر القرية التي لاحت تحت السماء القاتمة كتلة معتمة كادت تتوحد بالارض السوداء لولا كوى البيوت المضاءة بوهج الفوانيس . وتفرقوا بصمت ، ليجد (صمد) نفسه في النهاية أعزل ازاء الاحزان القابعة بانتظاره في كل زاوية من زوايا البيت .

في الهزيع الاخير من الليل . في الساعة التي تستيقظ فيها الذكرى غالب ارتجافة أعضائه المنداة بالعرق وقد تناهى لسمعه نقر عصاه وهو يتخطى العتبة ، فساءل نفسه بريبة :

ـ ترى ، هل يعقل أن يبارح الموتى القبور ؟!

وتنصت ملياً لصوت تنفسه العميق الذي كان يتوضح باضطراد . ودون أن يستدير يميناً أو شمالاً حدق أمامه بالضبط ، فرآة ينتصب فوق رأسه بقامته الفانية ، ويده المعروقة متشبثة بمقبض العصا . وقف ازاء اكثر الزوايا عتمة . وبعدما حدق فيه طويلاً انداح صوته الذي بدا غريباً على سمعه بعض الشيء :

ـ الآن تبدأ الحكاية يابني !

لم يتكلم . ولم يتحرك من موضعه . وحرص على أن لايطرف بأجفانه ،حابساً أنفاسه في صدره . لعلمه بأن الموتى رقيقون ونفورون بشكل عجيب .

ـ أنسيتها ؟ انها حكاية العراف ! ...

وتفرس بدوره في الوجه المعتم ، ليتساءل دون صوت :
ـ وكيف لي أن أنسى مثل هذه الحكاية ؟!

وراقبه وهو يبرك على الارض بطريقته المتباطئة المؤلمة . ويداه الخشنتان تنسحبان على امتداد العصا التي صالبها على ركبتيه الهزيلتين ، وقد قرفص في ذات الموضع الذي اعتاد التربع فيه كل مساء . وكدأبه أبدا سلك حلقه لبعض الوقت قبل أن يكمل الحكاية كأنه ماانقطع عن سردها منذ مساء البارحة :

ـ (... تلمس العراف زندي ابنه المفتولين وكتفيه العريضين ، وتنسم رائحته طويلاً . وصرف على أسنانه بحقد وهو يقول :
ـ اليوم يومك ياولدي ، فلمثل هذا الوقت ادخرتك ذخراً .

وقص عليه حكايته مع ذلك الشيخ الظالم الذي فقأ عينيه منذ عشرين سنة خلت دون ذنب يستحقه . وأهاب به طالباً منه الاخذ بالثأر . فقبل الابن يدي أبيه وقال له وقد اشتعل حماساً :
ـ أمرك مطاع باأبتاه فهيا بنا منذ اللحظة !
لكن العراف هز رأسه وأجاب :

ـ لايابني ، فمن انتظر عشرين عاماً لن يستعجل الثأر قبل أوانه !..

وطلب منه ان يهيء نفسه ويشحذ اسلحته ويطعم جواده جيداً ، وعند اطلالة هلال العيد سيتوجهان الى هناك . فقد أعتاد ذلك الشيخ اقامة سباق خيل في مثل ذلك اليوم من كل عام خارج مضارب القبيلة .

وفي اليوم الموعود أغرق الابن جسده باسلحته من قمة رأسه حتى أخمص قدميه ، واعتلى ظهر الجواد مردفاً أباه وراءه . وانطلقا من فورهما . وما أن لاحت اعمدة دخان مضارب ذلك الشيخ حتى اخبر الابن أباه ، فطلب هذا منه اخفاءه في مجرى نهر جاف قريب . وأوصاه بأن يذهب من ساعته لذلك التل ، فينتظم في صفوف الفرسان دون أن يتهيب ، فقد جرت العادة أن يشارك في هذا السباق أي عابر سبيل دون أن يسأل عن اصله وفصله . وأضاف قائلاً :

ـ ... ستسبق الجميع دون شك . وستكون أول من يصل السدرات الثلاث . فسارع بالعودة وأركض بجوادك نحو التل ، مغتنماً فرصة اشتراك الفرسان بالسباق . وستجد الشيخ جالساً على تخته لايحيط به غير عبيده العزل . فلا تقتله ولا تجرحه . انما افقأ عينيه مثلما فقأ عيني . وقل له : (أنا ابن العراف وقد أخذت بثأره) وعد سريعاً لهذا الموضع الذي ستتركني فيه .

أنطلق الابن نحو غايته . فرأى من بعيد الشيخ متربعا على تخته فوق التل والناس قد احتشدوا من حوله رافعين الرايات . والفرسان مصطفون بخيولهم واحداً جنب الاخر . فاختلط بهم . وعندما أعطيت الاشارة ارخى العنان منطلقاً بجواده نحو السدرات الثلاث . فوصلها واتخذ سبيل العودة والفرسان لم يقطعوا بعد نصف المسافة . ودون أن يضيع لحظة واحدة اعتلى بالحصان سفح التل . فتفرق العبيد والنساء من أمامه مذعورين . والشيخ الجالس على التخت يتفرس فيه مدهوشاً . وقف فوق رأسه وصاح بأعلى صوته :
ـ أنا ابن العراف ... جئتك لآخذ بثأره !...

وفقأ عينيه لاكزا في الوقت نفسه الجواد . فأنحدر به نحو الجانب الاخر للتل . وقبل أن يصل المجرى الجاف الذي ترك فيه أباه هتف :
ـ أبشر ياأبتاه . فقد أخذت بثأرك !
فتهلل وجه العراف وسال الدمع من عينيه المطفأتين . وأجاب ابنه بأعلى صوته :
ـ بوركت من ابن بار . فلمثل هذا اليوم ربيتك . ولمثل هذه الساعة حرصت على اختيار جوادك . فعملك الآن انتهى وجاء دور الحصان . فهيا بنا قبل أن يجد الفرسان في أثرنا .
وصدق ظن العراف . فعندما التفت الابن الى الوراء رأى سحابة غبار كثيفة قد ملأت الافق من أقصاه الى أدناه . فأعلم أباه بالامر . فامسك به من خصره . وصاح قرب أذنه :

ـ لاتأبه يابني فأغلبهم لن ينال حافر جوادك !
وانطلق الحصان براكبيه يطوي الارض طياً . والزبد يتساقط من خطمه المتنفخ بكثافة . فيرش وجهيهما بالرذاذ . والتفت الابن للمرة الثانية فلم ير غير ثلاثة فرسان يتعقبونهما . وعندما أخبر أباه طلب منه أن يذكر له الوان خيولهم . فقال :
ـ الاول أدهم كالليل والثاني كميت أحمر والثالث أبيض .
فاجابه العراف :

ـ علينا الآن بالابيض فهو أسرعهم الى التعب ولن يستطيع الهذب في أرض غليظة .
وطلب من ابنه ان يتحول بجواده من الطرق الممهدة نحو المناطق المحصبة المليئة بالاخاديد والشجيرات . ففعل مثلما أمره أبوه . وعندما التفت صاح :
ـ لم يبق سوى الادهم والكميت ...

فأجابه والده :
علينا الان بالكميت . فحوافره دقيقة ولا يستطيع السير بسهولة على الاراضي الهشة .
وطلب من ابنه أن يتجول بجواده نحو الاراضي الرملية والسبخة . وبعد قطعهما لمسافة لم يبق وراءهما سوى الجواد الادهم . فقال العراف :
ـ انه جواد أصيل لا يقل عن جوادك . غير أن العيب في الفارس والا فقد كان عليه اللحاق بنا منذ فترة طويلة . فنحن اثنان على ظهر حصانك !
وكانا قد أشرفا على حدود أراضي شيخهما التي يفصلها عن اراضي الشيخ الظالم نهر يستحيل على ذلك الفارس المجد بمطاردتهما المجازفة باجتيازه والتوغل في أرض اعدائه . ولشدة اندفاع الجواد بهما لم يخض النهر كعادته . انما قفزه . فأطلق العراف صرخة ألم استفسر الابن عن سرها . لكن الاب لم يجبه . ووقف الجوادان على جانبي النهر ولهاثهما يكاد يمزق صدريهما . وترجل العراف وابنه . كما ترجل فارس الحصان الادهم وخاطبهما بقوله :
ـ لقد نجوتما . غير ان لدي رجاء عندكما وهو ان نتبادل حصانينا !
فقهقه الابن ساخراً وأجابه :
ـ وكيف ذلك وقد رأيته يسبقكم جميعاً رغم اننا كنّا على ظهره؟! ..
لكن العراف لكزه في جنبه وهمس له :
ـ سارع بمبادلته !
ورضخ الابن لأمر أبيه رغم دهشته الشديدة . فرفع السرج عن ظهر حصانه ونخسه ليخوض النهر نحو الجانب الآخر . حيث رفع الفارس بدوره السرج عن حصانه الادهم دافعاً به باتجاههما . وألح العراف على ابنه بالاسراع باسراج الحصان المخضل بالعرق وما كادا يركبانه حتى تناهى لسمعهما صوت ارتطام شيء ثقيل بالارض . وعندما التفت الابن رأى جواده القديم في الجانب الاخر للنهر يرفس بأطرافه قبل أن ينفق . فأخبر أباه الذي أوضح له بقوله :
ذلك ماكنت أعرفه . فلحظة قفز بنا النهر هجست بشيء ما ينقطع في احشائه !

وهكذا أخذ العراف بثأره عقب مرور عشرين سنة ! ...)

ـ وبعد ياأبتاه ؟
أجفل (صمد) من اغفاءته القلقة على صوته وهو يكلم نفسه . فحدق بذهول في عتمة الحجرة التي شفت قليلاً على وهج غبش رمادي تسلل من الكوى الدائرية .

وتطلع بشرود في وسادة الريش المقعرة من الوسط ، حيث استقر رأسه ليلاً . ولم يدر هل ماجرى كان في صحو أم حلم ؟ فها هو صدى ذلك الصوت الاثيري الغريب ماأنفك يرن في سمعه ، موقظاً في أعماقه حنينا لم يذبله كر السنين ، كأنه لا يزال ذلك الصبي النزق الذي اعتاد المبالغة في الحاحه على أبيه ـ في لحظات صفوه النادرة ـ ليسرد له المزيد من الحكايات ، وبشكل خاص حكاية (العراف) التي مامر شتاء الا وقصها له بعدما استقر به المقام في بيته عقب تغير الاحوال وانقطاع بساطيل رجال الشرطة الخيالة عن جلد أزقة القرية بين فينة واخرى ، مجدة في أثره كلما تأزمت الامور دون أن يشفع له ضياع شبابه وزواجه المتأخر في كهولته .

يومذاك لم يستطع (صمد) أن يتصور ان (عبدالله العاشق) ـ ذلك الرجل الخرافي الذي كان قد أصبح اسطورة القرى الحدودية ، تضيف عليها الاجيال المتعاقبة وتشذب منها ماشاء لها خيالها ـ ليس سوى والده الكهل الصموت الذي كان يبدو على الغالب معتكر المزاج ، فيحاذر الظهور أمامه ، مكتفياً بالتطلع اليه من بعيد بتهيب ، وهمس أمه الوجل يوشوش سمعه .

غير أنه كان يحدث أن يفاجأ (صمد) بأبيه وقد انقلب رأساً على عقب ، فعند اجتماعه باصدقائه الحاج (رمضان) و (موسى) و (عبدالزهرة) ووسط سحب الدخان المنعقدة فوق رؤوسهم كان ينطلق متحدثاً بشغف عن ماض غابر لم يكن (صمد) يفقه منه أي شيء ، ولحظة كان يحمل صينية الشاي للحجرة ، أو عند مجازفته باستراق السمع كان يلاحظ أن ثمة أسماء معدودة تتمحور حولها الاحاديث على الغالب مثل (الشيخ نصيف) و (السيد) و (ناظم الاسود) و (نرجس) ، بالاضافة لاسم السركال (بشار) الذي كان (صمد) يعرفه جيداً ، فقد اعتاد هو وأصدقاؤه الصغار التحلق حوله كلما صادفوه ينقر الارض بعصاه في طريقه الى المسجد ، محدقين فيه بفضول كأنهم يحاولون كشف سر كلمة (الخصي) الملتصقة به ، وهل لها علاقة بعماه أم بمشيته البطيئة أم بشيء آخر أكثر غموضاً وسرية ؟ غير ان الرجل العجوز سرعان ماكان يضع النهاية الحتمية لفضولهم ، فينال أقربهم اليه بضربة من عصاه ، ويشمر برأسه الى الوراء لينطلق لاعناً بأعلى صوته آباءهم وأجدادهم ، متتبعاً حركاتهم من حوله بأذنه الشاحبة كأنه يبصرهم بها !

وكان ثمة اسمان آخران يردان وسط تلك الاحاديث المتشابكة ، أولهما (المضيف) الذي لم يبق منه أثر قرب النخلات الثلاث ، والثاني (القلعة) التي كان الكهول الاربعة يبالغون باضفاء الالق والفخامة عليها ، بينما لم تمثل في نظر

(صمد) وأصدقائه الصبية سوى الحدود القصية التي تتوقف عندها ألعابهم الطفولية ، فقد كانوا يعرفون جيداً أن تلك الاطلال المهدمة التي غدت وكراً للخفافيش وطيور البوم مسكونة بجنيين شريرين لايكفان عن الخصام . ورغم انهما لم يظهرا لأيما مخلوق لكن الاطفال كانوا يؤمنون بان احدهما على هيئة تركي يعتمر الطربوش والآخر جني كافر بعينين زرقاوين . في الامكان سماع رطانتهما الاجنبية عند هبوب الريح .

وبقيت تلك النتف المتفرقة من الاحاديث الموشحة بأسماء حشد من الموتى مغلقة لاتملك تفسيراً واضحاً غير مايرشح من مخيلة الاطفال ، الى أن حلت ليلة ترسخت في ذهن (صمد) الى الابد : فقد فوجىء برجال الشرطة يقتحمون البيت يتبعهم المختار الذي انزوى بأبيه جانباً واعتذر منه همساً ، بينما رجال الشرطة انهمكوا بالنبش ، مبعثرين حولهم كل ماتطاله أيديهم . ولم يغادروهم الا بعدما نقبوا في كافة الزوايا والحجرات ، دو أن ينسوا المرور بالاسطبل وتقليب تبن العلف ، بل ومد أحدهم رأسه داخل التنور .

وبخطى وجلة ترك (صمد) الزاوية التي تخفى في ظلامها وحملق برهبة في تلك الصور والزنابيل والصناديق وأكوام الالبسة والاوعية المبعثرة في شتى الاتجاهات ، وثمة كيس مبقور الجانب انسكب فيض قمح منه على الارض . وكانت أمه المكللة أبداً بالسواد تتطلع حولها بحيرة ، وأبوه المتربع ازاء الموقد الطافح بالجمر يدخن بنهم ، مراقباً بشرود عمود البخار النحيل المنبثق من غطاء وعاء الشاي . ولا شيء يبدد الصمت المطبق سوى وقع حوافر الدابة على أرض الاسطبل وصفير (الكتلي) المركون فوق الموقد .

ـ صمد ... اغلق الباب .

فوجىء الصبي بأبيه يخاطبه وقد رفع رأسه محدقاً فيه بهيئة ذاهلة ، فسارع بالانصياع لأمره . وعند عودته رآه واقفاً ورأسه يطال الفانوس الذي بدت عيناه على وجهه معتكرتين شأنه عندما يغضب .

ـ اتدري عن أي شيء كانوا يبحثون ؟

ترى عن أي شيء ؟ طرف (صمد) بأجفانه وهو في حيرة من أمره . يختلس النظر نحو أمه المنهمكة باعادة تلك الاشياء المبعثرة لمواضعها في الكوى والدولاب الخشبي والصندوق وعلى الاوتاد والمسامير المثبتة في الحيطان الطينية .

ـ هات السلم .

انتشله والده من حيرته . فسارع باختطاف السلم من الاسطبل وعاد به وهو يترنح تحت ثقله صادماً به الابواب والحيطان قبل أن يتلقفه والده منه ويركنه ازاء أحد الجدران . وبوثبات معدودة كان قد ارتقاه حتى كاد رأسه يمس السقف الاسود الملطخ بالهباب . ورآه يدس يده بين الجذوع ليستل من هناك شيئاً ماكان ملفوفاً بخرق قماش متربة جعلته يطلق عطسة مدوية وهو يحقف عينية للاسفل ليخاطبه من ذلك العلو :

ـ كانوا يبحثون عن هذه ! ...

وانحدر هابطاً ليبرك ازاء الموقد . وسارع بازالة تلك الخرق الغبراء . مظهراً لعيني (صمد) الفضوليتين بندقية جبارة ومض حديد سبطانتها تحت ضوء الفانوس .

ـ انها الشيء الوحيد الذي حملته معي طوال اعوام هجرتي عن القرية حتى أصبح بالامكان تلمس أثر الحزام في لحم كتفي !

في تلك الليلة . وبدل أن يسرد على سمعه احدى حكاياته . حدثه وسط انشغاله بتفسيخ البندقية وتنظيفها وتزييتها عن مساء يوم بعيد ضجت القرية فيه بعدما شوهد السركال مشبوحاً على بطنه وسط بركة دم . وأحرقت صبية أسمها (نرجس) نفسها . فثار اللغط . وجد رجال الشيخ باحثين عنه .

ـ كنت قد تخفيت في بيت صديقي رمضان ـ الحاج رمضان كما تعرفه أنت ـ وياله من صديق ! ... لم يهدأ له بال الا بعدما اقتنى لي هذه البندقية . وملأ جيوبي بالطلقات . فتنكبتها . وغادرت القرية فجر اليوم التالي !

وحدثه عن سنين الغربة المريرة التي عاشها متنقلا عبر القرى . مزاولاً مختلف الاعمال . متتبعاً أخبار الاهل والاصدقاء عن بعد . ولم يعد الى القرية الا بعد موت أبيه (خلف) واعتكاف السركال في بيته وقد أوشكت عيناه على الانطفاء . وخفوت سطوة المشيخة في المنطقة عقب موت الشيخ (نصيف) وانتقال ابنائه للسكن في البلدة .

ـ عدت الى القرية كما غادرتها بالبندقية ذاتها ، متحملاً بين فينة واخرى زيارات ضيوفنا الثقلاء ذوي البساطيل الغليظة الذين لم يدركوا أنهم لن ينالوها مني الا على جثتي !

وكان قد انتهى من اعادة تركيب البندقية ، فأمسكها باحدى يديه ، مفرداً أياها في الهواء ، متطلعاً فيها بوله ، ليهتف على غير انتظار :

ـ والان ... تقدم !

فهدأ المغزل في يدي الام التي كانت قد لجأت لصوفها عقب انتهائها من تنظيم أثاث البيت واحتلالها لموضعها الاثير في الجانب الآخر من الموقد . وتنقلت بنظراتها المتوجسة بين زوجها وابنها الذي أقترب بخطى حذرة ، ساحباً رأسه بين كتفيه تفادياً لصفعة منتظرة .

ـ يالك من ماكر ! ... أتخشاني لهذه الدرجة ؟ !

وفوجىء (صمد) بأبيه يسحبه بغلظة ليشبك حزام البندقية عبر صدره الهزيل ، معلقاً اياها على كتفه ، حيث ارتطم أخمصها بالارض .

وعلى الفور انفرجت اسارير الصبي المرعوب ، وامتلاء كبرياءاً ، فنفخ صدره بفخر شاعراً بالحزام الجلدي يحز لحم كتفه الطري . وبطريقة خرقاء ومرتبكة خطا الى أمام ساحباً الى جانبه البندقية التي بدت مثل عضو مشلول يعيقه عن التحرك . وجحظت عيناه وقد كتم أنفاسه وهو يحاول السير ، محافظاً في الوقت نفسه على الصرامة التي لاشك انها تظهر على وجه كل حامل بندقية . لكن تعثره المفاجىء وسقوطه المخزي وضعا النهاية الطبيعية لتلك المغامرة المتواضعة . وضاعفت ضحكة أبيه الساخرة من احساسه بالحرج ، فتخلص من حزام البندقية وبحركة نزقة دفعها بعيداً عنه . وكور جسده الضئيل ، مخفياً رأسه بين ركبتيه وقد اخضلت عيناه بدموع القهر والغضب .

ـ ستطول قامتك يابني ، فيصبح بامكانك تنكب البندقية بيسر !

جاءه الصوت الهامس عن قرب ، فزحف على أربع ليلتصق بأبيه . وعندما رفع رأسه مختلساً النظر نحوه ، رآه يتابعه بعينيه المتلامعتين حول منبت أنفه الصغرى وقد انعكس فيهما لهب النار .

باغته الضوء الخاطف وهو يسطع من فوق رأسه . فأغمض عينيه وقد آلمتاه قليلاً . ورف بأجفانه بحذر شاعراً بخدر النعاس يبارحه نهائياً . وتطلع في ارجاء الحجرة . حيث المصباح الكهربائي الذي نسي اطفاءه منذ يومين بعدما أصابت القذائف المحطة كان قد أضيء فجأة منيراً أبعد الزوايا . وتنصت لبعض الوقت لصياح الديكة يتتابع من منزل لآخر يعلوه صوت (الحاج رمضان) وهو يؤذن لصلاة الفجر من فوق سطح المسجد .

ـ انه نهار جديد .

همس (صمد) لنفسه . ونهض من فوره ليفرد ظهره المتصلب وتثاءب بعمق صافعاً فمه المفغور بظاهر كفه . وشق سبيله بين اكياس الحنطة والدقيق وصفائح الدهن والاوعية المبعثرة كيفما اتفق شأن أي منزل يفتقد اليد النسائية التي تحرص على تنظيم الاشياء في مواضعها المناسبة .. ووقف ازاء صندوق خشبي مركون في احدى الزوايا . رفع الغطاء . فطالعته أكداس الملابس . وفي حوض ضحل على اليسار تناثرت مخلفات أبيه القليلة من مسابح رخيصة ومباسم خشبية سودها الدخان وقداحة معطوبة وبقايا تبغ في قعر كيس مزهر وخنجر ذي قراب فضي وحفنة طلقات ذات أعقاب نحاسية صفر . بالاضافة لكبسولة رصاصة سودها الصدأ .

عقب لحظة تأمل مد يده . والتقط الطلقات واحدة اثر اخرى . وأردفها بالكبسولة . عاد بعدها يجلس على اللبادة الصوفية مفردا اياها على الارض العارية ازاء الفانوس المطفأ الذي تلطخت قمة زجاجته المحدبة بالسواد . وبالسبابة والابهام أمسك بالكبسولة الصدئة متفحصاً اياها عن قرب . كأنه يبحث عن مسحة دم قديم خلفها أول جرح أصيب به والده من بندقية أجنبية .

وتقبضت ملامح وجهه ألماً وقد هاجمه الحزن مرة واحدة . فها هو الدم الذي لطخ التربة المحروثة عصر أمس يملأ بصره . هز رأسه بعنف . وحاول عبثاً ابعاد ذلك المشهد عن ذهنه . لكنه لم يستطع . فصر على أسنانه . مطبقاً في الوقت نفسه راحته على الكبسولة الباردة .

في مثل هذا الوقت من صباح البارحة استيقظ على نداء أبيه وهو يدس طرف عصاه في بطنه . ولم يدعه يكمل افطاره بسلام . فقد استعجله منوها بأنه سبقه بشد البردعة الى ظهر الدابة . فنفض يده عن طبقه بيأس . ومرة اخرى ارتفع صياحهما ليتناهى لابعد بيت في الزقاق . وتردد صوت الحاج (رمضان) وهو (يلعن الشيطان) قبل ان يتخطى العتبة برأس عارٍ وفم أدرد خالٍ من أسنانه

الاصطناعية . واعتكر جوف المنزل ازاء جرم (موسى) الذي بدا أكثر ضخامة من المعتاد . فقد قدم دون أن يشد الحزام الى وسطه الجبار . وتربع (عبد الزهرة) من فوره على الارض عاقداً ذراعيه حول ركبتيه دون أن يكف عن الانين والتوجع . وكاد يكرر احدى جمله الاثيرة الدائرة حول (صبر أيوب) لولا أنه أحجم في آخر لحظة .

وتشابكت الاصوات تحت السقف . صياح الحاج الرنان وقد اعتوره شيء من العطب بسبب ثأثأته البائسة . وجئير (موسى) العميق . ونواح (عبدالزهرة) المشروخ .

وبعدما تصايحوا طويلاً مؤملين ثني الرجل العجوز عن عزمه . فوجئوا به يكتفي برميهم باحدى نظراته الصاعقة . واتخذ طريقة نحو الاسطبل مبعداً أقربهم اليه بطرف عصاه . فبادلهم (صمد) نظرة يائسة أشهدهم بها على مدى صبره وتحمله . وتبع أباه وقد رضخ للامر الواقع . فشد زكائب البذار الى ظهر الدابة . ونخسها بعنف . مفرغاً فيها غيظه المتأجج في صدره .

لكن الذي لم يتوقعه حقاً عند وصولهما الحقل هو ذلك النشاط الذي تلبس والده العجوز . فبعدما دخن لفافة تبغ وتصايح طويلاً مع الفلاحين المنهمكين ببذار حقولهم المجاورة ركن عصاه على الارض . وشد أذيال ثوبه الى وسطه . وعلق كيس الحب الى كتفه . وبصوت خافت بسمل بخشوع وشرع بالبذار باتجاه (القبلة) . متخطياً كتل التربة المفتتة بخطى موزونة . مشمرا حفنات الحب لابعد مدى تطالها قوة ذراعه العجفاء . وحمل (صمد) بذوره كيس الحب . وتبع أباه . متطلعاً من بعيد في نقرة عنقه الهزيل المعروق وفي ثوبه البني الذي اسود بالعرق عند ظهره المحدودب بعض الشي .

عندما انتصف النهار جاءهما صوت المؤذن مكتوماً من القرية . وكانا قد بذرا مساحة واسعة من الحقل . وعقب الصلاة وتناول الغداء وتدخين لفافتي تبغ واصلا العمل . وأمام أعينهما المجهدة شخصت قامات الفلاحين وهي تتقابل وتتعاكس على أبعاد متفاوتة . وأيديهم تجد ببذر حفنات القمح التي تنطلق لتتوهج للحظة خاطفة عبر شعاع الشمس المتعامدة . قبل أن تتخلل لحمة الارض السمراء المنداحة تحت سماء أيلولية تضج بخفق أجنحة أسراب العصافير والقنابر .

قبل الغروب كانا قد انتهيا من البذار . فترك (صمد) أباه منشغلاً بكيس تبغه . وسارع بالاتجاه نحو النهر دون أن يكف عن التحديق بتوجس نحو الجبل القاشم عند حافة الافق وقد غشيته الشمس بشعاعها الموشك على الانطفاء .

ماكاد يطلق الماء نحو الحقل حتى ارتج الهواء على صفير قذيفة تفجرت في موضع بعيد ، فترددت الاصداء عبر غابات النخيل التي شرعت الشمس الدامية تغوص وسطها ، مخلفة وراءها فيضا من وهجها الذهبي .

ـ (لقد بدأوا مبكرين هذا اليوم ! ...)

فكر (صمد) وهو يقف وسمعه مشدود لصفير قذيفة ثانية شعر بالارض تهتز على دوي انفجارها القريب .

ـ أبي !...

صرخ دون وعي وقد انكفأ على وجهه . فقفز من فوره . وتطلع حوله بعينين مجنونتين .

ـ أبتاه !..

صاح مرة أخرى وبصق دما وهو يهرول نحو سحابة غبار شرعت تتبدد ببطء في الهواء الساكن . ومن حوله تقاطر الفلاحون غير آبهين لصفير قذيفة ثالثة انفجرت بين التلال . وهناك . في قاع تلك الحفرة المملوءة بالوحل والدم والدخان كان جسد (عبدالله) الممزق قد سكن تماما .

رفع (صمد) رأسه وقد فغر فمه . مصيخاً السمع لدوي مكتوم ترجع في عمق السماء خمن أنه هدير طائرات . فأفرد أصابعه المخضلة بالعرق راكناً الكبسولة التي تدفأت بحرارة جسده على الارض .

نهض من فوره وجاء بالسلم الخشبي . وارتقاه لهيبط بالبندقية التي كانت مخفية في موضعها القديم بين الجذوع التي تسند السقف وبحركات محمومة أزاح الخرق المتربة . فطالعته نظيفة ومزيّتة سوى أن سبطانتها باردة بعض الشيء . حرك الترباس من موضعه . فاستجاب له بيسر . ودون اضاعة لحظة واحدةألقمها سبع اطلاقات وتنكبها على عجل .

قبل أن يغادر البيت لوى عنقه جانباً . عاقفاً عينيه للاسفل . محدقاً بالأخمص الذي لم يكد يصل لمنتصف فخذه .

ـ (ستطول قامتك يا بني ، فيصبح بامكانك تنكب البندقية بيسر !)

تزدد صوت أبيه في ذهنه . فأبتسم بصمت . وتنفس ملء أنفه الصقري . ورغم شعوره الضاري بالجوع اتخذ طريقه الى الخارج ، مشدوداً بالضجة التي تفجرت على امتداد الازقة ، حيث الحشود كانت تتدافع متخذة سبيلها خارج القرية نحو النخلات الثلاث وثمة شاحنات عملاقة تتقاطر من بين النخيل ساحبة وراءها مدافع ضخمة .

واختلطت خوذ المقاتلين الفولاذية المغطاة بشبكات التمويه بكوفيات الفلاحين المرقطة . وتناقلت الايدي البنادق والمعاول والرشاشات والمساحي . وحفرت المواضع هنا وهناك ، على التلال والمرتفعات المحدقة بالقرية . وسورت من الامام بأكياس التراب والرمل . وأمامهم كانت الشمس قد شرعت بالانفصال عن الجبل البعيد ، معرية اياه ازاء زرقة السماء . وفوق رؤوسهم وشوش جريد النخلات الثلاث بهدوء . وكانت أطلال القلعة الشيء الساكن الوحيد عبر ذلك الخضم الصاخب . وقد فضح الشعاع البكر ما اعتورها من خراب ، حيث الشقوق والفجوات انتشرت على امتداد الجدران الغبراء المتآكلة التي تخللها نصف قوس مخدب شكل في زمن ما بوابة شاهقة كانت تؤدي الى داخل القلعة المحمية بالبنادق التركية والانكليزية .

وبقيت الحركة تزداد صخباً وضجيجاً حول النخلات الثلاث والشاحنات تجيء وتذهب . والمواضع تنتشر شمالاً وجنوباً لتحتلها مدافع هائلة بفوهات جبارة ودروع فولاذية عريضة وعجلات مطاطية راكزة في الارض . وكانت الايدي قد ألقمتها بالقذائف الضخمة ذات الاعقاب النحاسية المتوهجة التي دفعت عميقاً داخل القواعد المعدنية الصقيلة . واستند المقاتلون على الركب . وسحبت الحبال المشدودة الى عتلات الاطلاق . وانتفضت المدافع واحداً اثر الآخر . فدوت القذائف لأول مرة في الاتجاه المعاكس . واختضت الارض بعنف . وعلى غير انتظار انهارت اطلال القلعة ومرة واحدة ، كأنها لم تقم لها قائمة منذ عشرات السنين . وعندما تبددت سحب الغبار والدخان ظهر المقاتلون وهم يلقمون مدافعهم من جديد . وقبل ان تهدأ أسراب الطيور المحومة في الفضاء اللانهائي الموغل في زرقته وصفائه كانت المدافع تنتفض ثانية على امتداد الارض المزدحمة بالرجال .

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ١١٧٣ لسنة ١٩٨٩



طبع بمطابع التعليم العالي